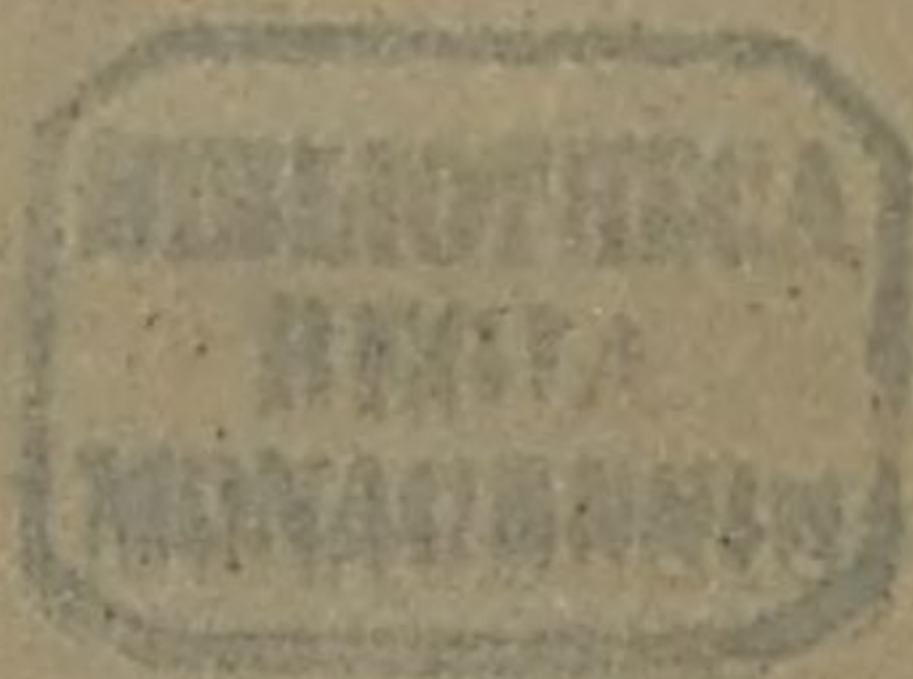


Bavar.

2828

di



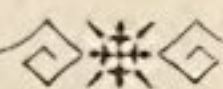
MÜNCHNER PLASTIK

UM DIE WENDE
DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS

EINE KUNSTGESCHICHTLICHE STUDIE

VON

H. WAGNER



MÜNCHEN

VERLAG VON A. ACKERMANN'S NACHF.
(KARL SCHÜLER)

1895.



Bruckmann'sche Buch- und Kunstdruckerei, München.

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung verschiedenen Anregungen, die der Verfasser teils durch die Vorlesungen und Übungen an der Universität München, teils durch private Studien gewann. Von der Betrachtung der wenigen, allerdings fast durchgängig sehr bedeutenden Werke in der Stadt selbst, wurde die Aufmerksamkeit bei Gelegenheit von Ausflügen in die nähere und weitere Umgegend bald auf die zahlreich in und bei den Kirchen erhaltenen Skulpturen gelenkt. Bei der Sichtung und Ordnung des gesammelten Materials führte der Versuch, ein deutlicheres Bild von Wesen und Entwicklung der derzeitigen Münchner Plastik zu gewinnen, als es bisher gegeben worden, zu der vorliegenden Studie.

Die Besprechung und stilkritische Behandlung der Skulpturwerke von der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts macht es notwendig, etwas weiter auszuholen,

um die Voraussetzungen, unter denen die Münchner Kunst jener Epoche zur Entfaltung kam, näher kennen zu lernen.

Dazu führt einesteils der Hinblick auf die allgemeinen Verhältnisse, die in Bayern und München seit längerer Zeit herrschend waren. Zweitens muss im besondern der Kunst der frühern Periode, des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine nähere Betrachtung geschenkt werden, damit die Momente klar hervortreten, die für die Entwicklung der mittelalterlichen Plastik in München wesentlich in Frage kommen.

Der dritte und Hauptteil der Untersuchung beschäftigt sich mit der Darstellung der Stilwandlungen und zugleich des Lokalcharakters der Münchner Plastik.

Das letzte Kapitel endlich tritt teils zusammenfassend, teils ergänzend hinzu und bringt nochmals einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung der Münchner Plastik vom Ende des 15. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts (ca. 1470—1530), und eine Schilderung ihres eigenartigen Stilgepräges, soweit sie nicht schon in den vorhergehenden Abschnitten gegeben ist.

Litteratur.

Ausser den im Text erwähnten Werken kamen hier noch in Betracht:

- Günthner, Geschichte der litterar. Anstalten in Bayern. Bd. III.
Geis, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter.
Hübner, Beschreibung der Stadt München.
Kunstdenkmale im Königreich Bayern und die dort angegebene Litteratur.
Lipowsky, Urgeschichte von München.
— Künstlerlexikon.
Mayer, Die Domkirche u. l. Fraun.
Marggraf, Beschreibung von München, 1846.
Muffat, Die Fraunkirche.
Nagler, 8 Tage in München, 1876.
— Kunstanzeiger, 1865.
— Künstlerlexikon.
Oberbayrisches Archiv.
Paulhuber, Geschichte von Ebersberg.
Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern.
— Fraunkirche.
— Kunst in der Erzdiözese München-Freising.
— Dom zu Freising.
— Eisenbahnbüchlein, von München nach Freising.
Schottky, Münchens Kunstschatze.
Sölzl, München und seine Umgebung, 1838.
Sulzbacher Kalender für katholische Christen.
Trautmann, Kunst und Kunstgewerbe.
Westenrieder, Beiträge zur vaterländischen Geschichte. Bd. I—V.
Wenning, Topographia Bavariae.
Zeitschrift des bayr. Kunstgewerbevereins.
-

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort.	
Litteraturangabe.	
I. Historische Einleitung	I
II. Das 14. Jahrhundert	7
Einzelne Werke. Bemerkenswertes daran für die kunstgeschichtl. Entwicklung.	
Rückblick	13
IIa. Das 15. Jahrhundert	14
Werke.	
Rückblick	18
IIb. Die Grabsteinplastik	19
Allgemeines — Freisinger Grabsteine (ältere Typen), Charakter — Bedeutung hinsichtlich der Entwick- lung der Kunst — Künstlerischer Wert. — (Ähn- liche Werke i. d. Fraunkirche, aus dem 16. und 17. Jahrh.)	
III. Die Epoche von ca. 1450 an	23
Allgemeines: Aufblühen der Kunst — vermehrte Kunstthätigkeit — Momente der Entwicklung — ihre Einseitigkeit — daraus entstehende Mängel — die Fortschritte seit Mitte d. Jahrh.: Durchbildung einzelner Körperteile — Porträtplastik, Neigung zu individueller Gestaltung in der Münchner Kunst — Eigenschaften ihres Lokalcharakters — ihr monu- mentaler Zug.	
IIIa. Werke von der Wende des Jahrhunderts . .	25
Zwei in dieselbe Entwicklungsreihe gehörige Werke späterer Zeit.	
Nachrichten über Münchner Meister	28
IIIb. Grabsteinplastik:	
Allgemeines: Wesentliche Momente — Lokal- charakter	30
Das 15. Jahrh.	
Das 16. Jahrh.	
Schlussbemerkungen	48

IIIc. Holzplastik:	Seite
Allgemeines	49
Die Zeit von ca. 1470—1490:	
I. Zwei Figuren aus d. Fraunkirche — Erasmus Grasser u. s. w.	51
II. Die Blütenburger Skulpturen und ähnliche Werke .	57
III. Der knittrige Stil	59
Allgemeine Bemerkungen.	
Die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts	62
Allgemeines.	
Die Zeit von ca. 1490 bis um 1500	67
Das 16. Jahrhundert (bis um 1510)	71
Der Merlbacher (1513) und der Milbertshofener Altar (1510).	
Stilentwicklung im 16. Jahrh. und weiterer Fortgang .	75
Der Moosburger Hochaltar und ähnl. Werke.	
Der Stil der Folgezeit (im allgemeinen)	78
Altar in Westenhofen (1341) — Datierung des Moosburger Altars u. s. w.	
Die Reliefplastik	81
Allgemeines.	
Verschiedene Werke.	
Bildung der Köpfe und Körper (Anhang)	89
IV. Schluss	
I. Bedingungen für die Entwicklung der Münchner Plastik	97
II. Münchner Plastik im Verhältnis zur Kunst anderer Gegenden: Schwaben: Augsburg und Ulm. — Franken spez. Nürnberg. Nürnberg und München: Die Entwicklung im allgem.: 1470 bis ca. 1490. — Renaissance und Gotik	99
III. Beschaffenheit des Stils der Münchner Plastik im 15. Jahrh. — Vorbereitung zum Stil der Folgezeit. — Münchner Plastik des 16. Jahrh. — ihre Mängel im Gegensatz zur früheren Epoche. — Wesentliches am Charakter der Münchner Plastik im 15. Jahrh. — Fränkische Meister dagegen	105
IV. Reliefplastik: Grabsteinplastik — ihre Entwicklungs momente (Porträtplastik) im Gegensatz zu Nürnberg — Höhepunkt im 16. Jahrh.: das Stiftergrabmal zu Attl a. Inn	108

I.

Zur selben Zeit, wo in Deutschland zahlreiche Städte ihre alte patriziale Verfassung änderten und sich mit dem Aufschwung der Zünfte ein neues, überaus reges Leben entfaltete, gelangte auch die Stadt München zu höherer Bedeutung, hier aber weniger durch die selbständige Machtentfaltung der bürgerlichen Elemente als vielmehr durch die Gunst des Landesherrn und Kaisers, Ludwigs des Bayern. Einleitung.

Schon im 13. Jahrh. war München, freilich nur neben andern bayrischen Städten, fürstliche Residenz gewesen. Mit der neuen mächtigen Stellung Ludwigs begann für München eine neue Epoche seiner Entwicklung. Das Jahr 1327 bedeutete für die Stadt ein Jahr des Unglücks und zugleich des Glücks. Nach der Verheerung durch eine Feuersbrunst, die die Stadt zum grössten Teil einäscherte, ward sie durch Ludwig neu aufgebaut.

Nach ihrer materiellen äussern Wiederherstellung suchte Ludwig nun auch das geistige Leben in München vielseitiger, reicher zu gestalten: er berief Gelehrte und Dichter an seinen Hof, die theologische, die kirchenpolitische und staatsrechtliche Litteratur ward vor allem

gepflegt. Die Herzogsburg und daneben besonders das Franziskanerkloster waren die Stätten der Wirksamkeit bedeutender Scholastiker und Mystiker! Von 1330—1349 hielt sich Wilhelm Okkam in München auf; den Pariser Flüchtling Nicolaus von Autrécourt berief Ludwig zu sich, ebenso den Paduaner Marsiglio; der Ordensgeneral der Barfüsser, Michael Cesena, war von München aus thätig.

Obwohl diese fremden Männer unter den Münchnern keine Nachfolger fanden, so musste doch, wie man glauben darf, ihre Thätigkeit dort, wo sie lebten, in weitre Kreisen zum Guten wirken.

Unter solchen Umständen konnte auch die Kunst eine wesentliche Förderung ihrer Kräfte erwarten. Nur ganz wenig ist es, was uns an Werken des 14. Jahrh. erhalten blieb, aber dies Wenige spricht so bedeutsam zu uns, dass wir eine vielseitige und eifrige Kunstübung in der Stadt annehmen dürfen.

Im Verlaufe des 14. Jahrhunderts hob sich die Wohlhabenheit der Bürger mehr und mehr. Wir lesen (in den mon. boic) von zahlreichen kirchlichen Stiftungen neuer Altäre, Messen, Grundstücke u. s. f., die den gedeihlichen Vermögensstand der Münchner bezeugen. Zu gleicher Zeit entstanden neue Kirchen und Klosterbauten: ausser der Lorenzkirche (1324), dem Augustinerkloster, der Franziskanerkirche (neu erb. 1380), der Nicolaikapelle, dem Ridlerhaus (gew. 1409), die Kirchen der beiden Stadtpfarreien St. Peter (mit Benutzung ältrer Teile neu erb. 1327, gew. erst 1370) und der alte Dom u. l. F. (begonnen schon 1271), ferner die Spitalkirche zum heiligen Geist, vom Ende d. 13. Jahrh., und das Angerkloster (1388—1392).

Der Anfang des 15. Jahrhunderts ist die Zeit des Aufschwungs für Fürsten und Städte, aber auch eine Zeit unaufhörlicher Kämpfe und Wirren.

Die Macht des Kaisertums liegt danieder. Allenthalben greifen die Städte, die sich in Eidgenossenschaften und Bünde zusammenschliessen, um sich gegen Feindseligkeiten der Nachbarn zu schützen, zur Selbsthilfe. Die einzelnen Landesfürsten indessen suchen überall Gelegenheit, ihre Hausmacht zu vergrössern. Die ritterlichen Herren stehen wiederum für sich.

In Bayern nehmen die Feindseligkeiten der Herzöge untereinander (1393—1422) und gegen Ritter und Landstände in dieser Zeit kein Ende. 1403 empört sich auch München einmal gegen seinen Herzog. Zu gleicher Zeit nimmt Albrecht III. teil an den Hussitenkriegen.

Um 1435 spielt sich der Zwist zwischen Ernst und Albrecht ab, um der Ermordung der Agnes Bernauer willen.

1436 wieder beteiligte sich Albrecht an dem Streit, der in der Ingolstädter Linie ausgebrochen war. Wir sehen, es war eine vielbewegte Epoche.

Erst in der Folgezeit bis zu Albrechts III. Tode trat dann wieder grössere Ruhe ein.

Dass während jener Periode die Münchner Kunst besonders gediehen sein sollte, ist nicht anzunehmen. Auch was uns bewahrt blieb an Werken dieser Jahrzehnte, spricht nicht unbedingt dafür. Holzplastik und Grabsteinplastik gelangten erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur Blüte und die statuarische Steinplastik konnte in München nicht viel Pflege finden. Weder die im ganzen ziemlich schmucklosen Backsteinbauten, deren Zierat an Statuen sich meist auf

die Portale beschränkt, noch das vorhandene Material, der Nagelfluh war der Steinbildnerei günstig. Marmor-, Sand- und Kalkstein musste immer erst von andern entfernten Orten herbeigeholt werden.

Während im 14. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts andere Städte, wie vor allen Regensburg und Landshut München an Bedeutung übertrafen, trat die Stadt unter der langen Regierung Albrechts IV. allmählich an die erste Stelle.

Der Bau der Fraunkirche (1468—1488) vorzüglich, war für die Entwicklung der bildenden Künste von tiefgreifender Bedeutung. Als Kunstgönner tritt Herzog Sigmund, mehr als sein Bruder Albrecht, in den Vordergrund; er förderte eifrig den Bau des Doms, wie die Denktafel am Südportal bezeugt; auch in der Umgegend Münchens hat er mehrere Denkmale seines Wirkens hinterlassen (Kirche v. Pipping 1478, v. Untermenzing 1492, Aufkirchen 1499 und die Blütenburg 1492. Auch das Schloss Grünwald a. d. I., das schon früherer Zeit entstammt, bewohnte er. Von dort sind die schönen Reliefs i. Nat.-Mus.).

Albrecht vergrösserte seine Macht im Verlauf seiner Regierung mehr und mehr. 1485 fiel ihm die Herrschaft Abensberg zu, 1486 nahm er sogar Regensburg für sich ein, musste es freilich 1492 wieder freigeben.

1503 starb Georg der Reiche von Landshut und alsbald vereinigte Albrecht Ober- und Niederbayern unter seinem Scepter und München wurde somit die Hauptstadt eines grossen und mächtigen Herzogtums.

Der Einfluss der Stadt machte sich auf dem Gebiete der Kunst alsbald geltend. Freising, Moosburg,

Landshut, Regensburg traten mehr in Hintergrund, wenngleich sich natürlich namentlich in letzteren beiden Städten eigenartig producierende Meisterwerkstätten erhielten.

Ganz abgesehen aber davon, wie weit die Kunstdomäne Münchens sich allmählich ausdehnte, die Hauptsache war, dass durch die günstigen politischen Verhältnisse des Herzogtums Bayern-München auch einer gedeihlichen Entfaltung der künstlerischen Kräfte in der Stadt Vorschub geleistet war, dass der originale Geist der Münchner Kunst sich eigenartig entwickeln konnte und ihr eine breite und sichere Basis geschaffen ward, die sie vollauf berechtigt hätte, die künstlerische Zentrale einer echt deutschen Renaissance zu bilden, wie Augsburg und Nürnberg es seit der Wende des 15. und 16. Jahrh. waren. Aber schon im zweiten Viertel des 16. Jahrh. erstarrte, wie wir sehen werden, die junge Blüte. Der Wille der Fürsten zieht alsdann andere, fremde Kräfte herbei, und mehr und mehr bringen Niederländer Italiener und nach ihnen gebildete deutsche Künstler die Herrschaft an sich.

Und noch Eines kam dazu: Die mächtige Anregung, die grosse Handelsstädte, wie Nürnberg und Augsburg, durch ihren Verkehr mit dem Ausland genossen, war für München nicht vorhanden. Wenn im 15. und um die Wende des 15. und 16. Jahrh. die grössere Abgeschlossenheit nach aussen hin der individuellen Entwicklung der Kunst günstig scheinen konnte, so beweist eben die Folgezeit und das Emporblühen der deutschen Renaissance in jenen Orten, dass der Münchner Kunstthätigkeit ein hochwichtiger, treibender Faktor abging, für den der Fürstenhof mit seinen Kunstbestrebungen keinen hinreichenden Ersatz bieten konnte.

Noch bis 1530 ca. geht die Entwicklung ihren Gang, ohne bedeutenden Einfluss von aussen her, und die Eigenartigkeit dieser Entwicklung wird deutlich. Dann tritt eine Verquickung mit fremden Elementen ein, die bald die Oberhand gewinnen. Sie geben der künstlerischen Eigenbewegung keinen neuen Schwung in der bisherigen Richtung, sondern lenken sie weit ab. Die Kunst entfaltete sich darnach in ganz anderem Sinn, als man nach den ersten Ansätzen des 15. und beginnenden 16. Jahrh. vermuten durfte. München tritt eine Zeit lang wieder zurück und gewinnt erst im weiteren Verlauf des Jahrh. in der deutschen Kunstwelt eine bedeutende Stellung, deren Einfluss über die engeren Grenzen hinaus sich geltend macht.

II.

Nur eine geringe Anzahl von plastischen Werken des 14. Jahrh. ist uns, wie bereits erwähnt, in München erhalten geblieben.

Sicherlich konnte München gegen eine Stadt wie Regensburg mit seinem Reichtum an Grabdenkmalen, Statuen und Reliefs jener Zeit niemals aufkommen. Die Anfänge der Entwicklung Regensburgs reichen in das frühe Mittelalter hinauf. Das 14. Jahrh. sieht hier ihren Höhepunkt und im Lauf des 15. Jahrh. sinkt die Bedeutung der Stadt.

Eine bei weitem grössere Reihe romanischer und gotischer Bauten als in München förderte hier das Aufblühen der bildenden Künste. Der Dombau in erster Linie nimmt die Thätigkeit der Steinbildner in ganz hervorragendem Masse in Anspruch. Andererseits beschäftigte die Grabsteinplastik eine Menge künstlerischer Kräfte. Das Gedächtnis vieler weltlicher und geistlicher Herren, die die alte Kaiser- und Bischofsstadt in ihren Mauern sah, wird uns noch heute durch eine grosse Zahl theils hochbedeutender Monumente bewahrt.

Gegen diesen Reichtum Regensburgs muss München weit zurücktreten. In der Stadt selbst ist nur der

einzig Grabstein des Balthasar Barth vorhanden, auf dem einst das eingeritzte Bildnis des Verstorbenen in einem runden Medaillon mit der Jahreszahl (1362) sichtbar war. Auf die ähnlichen Arbeiten in Freising kommen wir später zu sprechen.

Die Grabplatte der Taufkircher (1381), die an der südlichen Aussenwand des Gotteshauses von Taufkirchen bei München eingemauert ist, hat leider durch die Witterung so gelitten, dass selbst von der Figur des Ritters nur wenig zu erkennen ist.

Das sehr starke Relief stellt einen gepanzerten Ritter dar, der etwas breitbeinig und ungelenk dasteht, wie man es auch sonst auf Grabsteinen des 14. Jahrh. sieht. Die kräftige, plastische Auffassung, die sorgfältige Ausführung der Rüstung, an der teilweise noch die genaueren Einzelheiten erkennbar sind, beweisen immerhin, dass der Münchner Steinmetz, der dies Werk gefertigt hat, seine Kunst einer nicht unbedeutenden Schule verdankt. Genauere Schlüsse auf die Kunstfertigkeit der derzeitigen Münchner Meister dürfte man aus diesem Werk an und für sich nicht ziehen können.

Dafür finden sich in Ebersberg mehrere Grabsteine, unter denen ich den des Otto v. Pienzenau hervorheben will (Abb. b. Henne am Rhyn, Kulturgesch. d. deutsch. Volks, I. T., S. 251).

Gegen die Arbeit in Taufkirchen steht dies Relief schon auf einer höheren Stufe. Die Arme des Ritters, der in einer Hand den Speer, in der andern den Schild hält, sind allerdings noch in sehr steifer Haltung vom Körper fortbewegt. Auch das Antlitz noch mehr in den Stein vertieft als plastisch herausgearbeitet. Dennoch darf man sagen, dass hier eine Belebung durch

individuelle Züge erstrebt ist, und indem auch die Füße nicht mehr parallel, sondern auswärts gestellt sind und die Beine sich enger aneinanderschliessen, gewinnt die Gestalt an Freiheit der Haltung. Dabei weist die Feinheit der ganzen Arbeit auf ein genaues Detailstudium hin, das freilich bei der vorliegenden Aufgabe, einen gepanzerten Mann darzustellen, für die Ausbildung der Formenkenntnis und für die Entwicklung der Plastik im Sinne einer freien, edlen Darstellung der menschlichen Gestalt nicht besonders förderlich sein konnte. Es ist denn auch Thatsache, dass im Mittelalter, namentlich seit der Zeit, wo für den weichen Kettenpanzer die starre Eisenbekleidung eintritt, der Fortschritt auf jenem Gebiet, der einerseits zu einer wahrhaften Porträtplastik, andererseits zur Schöpfung einer idealen menschlichen Figur (Heiligenstatuen) führt, viel mehr durch die Bildnerei der Gewandstatuen getragen wird. Die Grabdenkmale resp. Einzelfiguren der Kleriker und Heiligen, wie wir sie z. B. in Regensburg antreffen, geben dafür einen deutlichen Beweis.

Grab- oder Ehrendenkmale der Art hat München nicht aufzuweisen. Nur ein Relief ist uns noch erhalten, der Denkstein zur Erbauung der Lorenzkirche (1324). Es stellt den Kaiser und seine Gemahlin Beatrice dar, die das Kirchenmodell der Gottesmutter übergiebt. Ist das Naturstudium noch gering an den nur im allgemeinen angedeuteten Körperformen, so tritt das Bemühen, Porträtähnlichkeit in den Köpfen zu erreichen, deutlich hervor und ist nicht minder gut gelungen als in dem ungefähr gleichzeitigen Nürnberger Reliefbildnis des Kaisers.

Hier ist freilich die plastische Auffassung der Figur sicherer und kräftiger und giebt Kunde von der längren Schulung der Nürnberger Bildhauer, aber das Streben nach Porträtähnlichkeit, das die künstlerische Entwicklung im Mittelalter begleitet — bis zum Ende des 14. Jahrh. wohl nur allgemeiner als Streben nach Individualisierung — ist auf dem Münchner Relief vorhanden und darf uns wohl zu dem Schluss berechtigen, dass die Münchner Bildhauer bereits damals ein auch neben den Leistungen jener Hauptkunststätten beachtenswertes Wollen und Können besaßen.

So gründlich man in München im 15. und in folgenden Jahrh. mit dem Alten aufräumte, so hat sich trotzdem in der Peterskirche ein hochinteressanter steinerner Altar erhalten, der im Anfang unseres Jahrh. bei einer Restauration der Kirche wieder ans Licht kam.

Die Familie Schrenkh stiftete ihn im Jahre 1376. (Die Zahl hatte sich nach Sighart auf der Rückseite des Retabulums erhalten und ist erst später übermalt worden.)

Denken wir uns, dass die Kirchen Münchens einst mehr derartige Werke enthielten (wie auch die Mon. boic. bezeugen), so entwickelt sich vor unsern Augen ein weit vorteilhafteres Bild vom Kunstleben der Stadt, als man zunächst anzunehmen geneigt ist.

Im grossen und ganzen sehen wir am Schrenkh-altar, dessen Reliefs die Vorgänge des jüngsten Gerichts schildern, dieselbe Anordnung wie an den gleichen Darstellungen in andern Schulen: oben thront Christus, in einer Mandola; neben ihm Maria und Johannes, dann die zwei Engel des Gerichts.

In der zweiten Abteilung sitzen die zwölf Apostel, links (vom Beschauer) stellt die burgartige Architektur den Himmel dar, rechts sperrt die Hölle ihren Rachen auf. Unter den Aposteln erheben sich sechs Aufstehende aus den Gräbern. In der untersten Reihe stehen Christus, Maria, Johannes und die Heiligen, denen der Altar noch besonders geweiht ist, Petrus, Benno (Münchens Schutzpatron) und St. Martin zu Pferde — eine Reihe von Statuen, die mit den oberen Reliefs in keinem engeren Zusammenhang steht.

Eine grosse Derbheit und Kraft charakterisiert die dem Werke eigne Auffassung, und dem entspricht die lebhaft, fast wilde Phantasie, mit der der riesige Höllenrachen und die wahrhaft unheimlichen Teufelsfratzen gebildet sind. —

Man vergleiche damit etwa die Tympanonreliefs am Hauptportal von St. Lorenz in Nürnberg: hier entschieden mehr Sinn für Formenschönheit und mehr Kunstfertigkeit. Die Gewänder fallen in weichen tiefen Falten herab, die Köpfe sind ungleich feiner und edler gebildet, als an den Figuren des Schrenkhaltars. Diese tragen einen durchaus andern Charakter: sehr schlichte, glatte Falten, die den Körper nur in seinen Hauptformen reflektieren; eckige hohe Schultern, die Köpfe ohne feinere Bildung, mit steif geriefeltem Haar (um diesen Ausdruck aus der Waffenkunde zu gebrauchen); der Leib der Gestalten ist nach der Seite herausgebogen.

Der Charakter des Münchner Werks ist herb und streng, fast zu sehr. Der Bildhauer scheint nicht einmal den Versuch gemacht zu haben, der Maria z. B. einen weiblichen, mildernden Ausdruck zu verleihen.

Überall derselbe tiefe Ernst, der durch die etwas schwerfälligen Formen und die starre Haltung der Figuren noch gesteigert wird. Zum grossen Teil ist dieser Eindruck sicherlich auch nur für den heutigen Beschauer da. Und wir dürfen wohl annehmen, dass er nicht in demselben Masse vom Künstler beabsichtigt war. Der stiere Ausdruck der rohen Gesichter ist für unser Auge fast abschreckend. Aber wir dürfen andererseits nicht vergessen, dass das Können des Münchner Bildners im Vergleich zu dem Nürnberger Meister durchaus nicht unbedeutend war. Das beweisen die Körper der Auferstehenden, deren Bewegung und Gliederbildung eine gleich grosse (oder geringe) Naturbeobachtung verraten, wie die Portalreliefs von St. Lorenz.

Was dem Altarwerk in St. Peter mangelt, das finden wir dagegen in vollem Masse an dem steinernen Marienbild aus dem Angerkloster, einer kaum halblebensgrossen, sitzenden Figur, die jetzt im Nat.-Mus. aufgestellt ist.

Die feine gussartige Ausführung kennzeichnet die Statue als Werk ersten Ranges. Zwar macht sich der Mangel, den die meisten sitzenden Statuen des 14. Jahrh. zeigen, darin bemerkbar, dass die Beine zu kurz geraten sind, aber es ist bewundernswert, welche Durchbildung der Einzelformen, namentlich der Gesichtszüge, welche Weiblichkeit des Ausdrucks hier schon erreicht ist. Vielleicht hat der Meister dieser Arbeit bereits ein Modell zu Hilfe genommen.

Auch die Madonna in Fürstenfeld (B.-A. Bruck, Abb. i. d. Kunstdenkmalen Baierns) gehört zu den bedeutenderen Werken der Münchner Plastik. Was sie vor der Maria des Angerklosters auszeichnet, ist

vielleicht der breitere, vollere Wurf der Falten, die bei jenem Werke etwas flach gehalten sind. Ihr Gesicht ist verhältnismässig roher, nicht von so sorgfältiger Durchbildung. Die Figur zeigt eine starke, seitliche Ausbiegung in den Hüften.

Gehen wir die Reihe der besprochenen Werke Rückblick. des 14. Jahrh. nochmals durch, so scheint die Annahme nicht unwahrscheinlich, dass München bereits zu jener Zeit eine Bildhauerschule besass, die den Grund gelegt hat für die kräftige Entwicklung der Plastik im Lauf des 15. Jahrh.

Wir empfangen den Eindruck, dass man bestrebt ist, bei der Arbeit das Naturstudium zu Hilfe zu nehmen. Das geschieht freilich noch nicht überall. An den Figuren des Schrenkhaltars zeigt sich noch nicht das Bemühen nach Wiedergabe eines natürlichen Ausdrucks. Es ist das jedoch etwas, was der Kunst noch lange Zeit nicht gelingen will. Dass der Bildhauer ihnen überhaupt einen bestimmten, seelischen Ausdruck geben wollte, können wir jedenfalls annehmen. Die Aufgabe, einzelne Figuren zu einem Ganzen zu verbinden, hat er augenscheinlich nach einiger gewissen Disposition vorgenommen (wie sie ihm ja schon die Überlieferung in die Hand gab).

Wir können ihm also auch jenes Streben zutrauen, Dabei hat er jedoch lediglich seine Phantasie, sein Gedächtnis, nicht die unmittelbare Naturbeobachtung zu Rate gezogen.

In dieser Hinsicht spricht das Porträt des Kaisers Ludwig mehr für das deutliche, bestimmte Wollen des Künstlers. Gleichermassen auch die Marienstatue aus dem Angerkloster. — Die Wiedergabe einer freien,

natürlichen Bewegung, ein weiteres Moment bei der Beurteilung des plastischen Stils, gelingt auch nur in sehr beschränkter Weise, ist aber doch beabsichtigt, so z. B. in den sechs Gestalten der Auferstehenden am Schrenkhaltar.

IIa.

Das 15. Jahrh.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrh. steigert sich das Können allmählich. Die Zahl der erhaltenen Werke ist auch für diese Zeit nicht gross, immerhin wird sie genügen, ein Bild von dem Stande der Kunst in dieser Epoche bis 1450 zu entwerfen.

Der Schmerzensmann in der Peterskirche, angeblich das Werk des Andreas Wunhart¹⁾ ist eine rohe unbeholfene Arbeit, vielleicht noch aus dem Ende des 14. Jahrh.; die Arme wie Stöcke, der Brustkorb ohne Modellierung, ebenso die Hände, die etwa einem aufgeblasenen Handschuh ähnlich sehen, das abgehärmte Antlitz mit den rohen Zügen, von den künstlich eingesetzten Haaren umrahmt — alles lässt die Statue als eine minderwertige Sculptur erscheinen.

Hervorragender ist die Ecce-homo-Statue in der Fraunkirche. Der Körper, in volleren Formen gebildet, freilich noch sehr puppenhaft steif. Die Rippen sind als Parallelfurchen angedeutet, genau wie an den

¹⁾ Andreas Wunhart, 1417, Führer der Malerzunft. Nagler, Kunst-anzeiger 1865 (u. Sighart, Gesch. d. b. Künste in Bayern); die angegebenen Quellen sind nicht mehr aufzufinden, daher glauben wir diese, sowie die übrigen Angaben Naglers zunächst noch nicht verwerten zu dürfen.

kleinen Auferstehenden am Schrenkhaltar, die auch im übrigen die gleiche Körperbildung zeigen. Einen Fortschritt gegen Werke des 14. Jahrh. darf man hier wohl noch nicht bemerken.

Ein Kruzifixus in Unterbachern (B.-A. Dachau) aus derselben Zeit zeigt auch diese Rippenstreifen. (Siehe Text der bayrischen Kunstdenkmale.)

Der ersten Zeit des 15. Jahrh. gehört die Salvatorstatue in Pullach an. Christus hält in der linken Hand den Apfel, das Symbol der Weltherrschaft, die Rechte hebt er in gewohnter Weise empor. Das Gesicht ist sehr mager, die Wangen eingefallen. Das Gewand ist in weichen, vollen Falten angeordnet, ein Zipfel über die rechte Schulter geworfen, die Windungen des Randes sind in dem konventionellen, gleichmässig wiederholten Motiv hervorgekehrt. Die Proportionen sind richtig gewählt, die Haltung ruhig. So macht die ganze Figur gegenüber früheren Werken einen wohlthuenden Eindruck und bezeichnet einen deutlichen Fortschritt.

Etwas geringer erscheinen die Skulpturen an drei Portalen der Fraunkirche. Sie stammen noch von dem alten Bau und fallen ihrem Stilcharakter nach in die erste Hälfte des Jahrhunderts. Die breiten, vollen Falten der schweren Stoffe fallen reich herab. Daher der Gewandsaum namentlich an dem emporgehaltenen Ende des Kleides wieder in vielen Windungen sichtbar wird. Die Gestalt, stark ausgebogen, verschwindet unter der Gewandung; der nackte Körper ist nur oberflächlich in seinen Formen angedeutet: stockartige Glieder, am Rumpf nur die Rippenenden bezeichnet. So Maria und Christus am südöstlichen Portale.

In den Bogenlaibungen stehen unter Baldachinen die Propheten und Apostel, kleine untersetzte Gestalten, von derber Behandlung, zum grossen Teil sehr verwittert und geschwärzt.

Bei den Figuren der Verkündigung am südwestlichen Portal, sowie Maria und Christus an der Hauptthüre erscheint der Eindruck steinerne Schwere etwas gemildert. Der betenden Maria der Verkündigung fehlt eine gewisse Einfachheit nicht. Der Mantel fällt ruhig und lang herab, nur an dem aufgenommenen Zipfel macht sich die überladene Manier geltend.¹⁾

Der Körper des Christus ist richtiger gebildet.

Im Nationalmuseum befinden sich zwei Gruppen der Pietà (Saal III, No. 6, 8), die noch denselben überladenen und doch eintönigen Gewandstil wie die Portalfiguren der Fraunkirche aufweisen. Beidemal ist Maria auf einem Stuhle sitzend dargestellt. In ihrem Schooss ruht der Leichnam Christi.

Der Vergleich dieser Gruppen mit einer Pietà des 14. Jahrh., wie sie das Nationalmuseum besitzt, lehrt den Fortschritt im 15. Jahrh. am besten erkennen. Der Christuskörper hat eine der Grösse der Madonna entsprechende Länge, seine Füsse berühren die Erde, während der Christus des 14. Jahrh. im Verhältnis zur Maria mehr einem halbwüchsigen Jungen gleicht.

¹⁾ Der Vergleich mit den beiden (übrigens ziemlich rohen) Figuren am Nordportal, aus der Zeit nach dem Beginn des Baues 1468, macht die Stiländerung seit Mitte des Jahrhunderts deutlich: die Faltengebung ihrer Gewänder entspringt mehr einer Naturbeobachtung als einem manieristischen Schema. Auch die Körperhaltung hat an statuarischer Sicherheit gewonnen.

In welchem Verhältnis Wollen und Können eines Bildhauers damals stand, davon giebt die Pietà im Freisinger Museum ein Beispiel: er ist bestrebt, den Schmerz der Mutter durch das tiefe Senken ihres Hauptes auszudrücken. Bei der Ausführung dieser Idee verliess ihn aber seine Anschauung und daher verschoben sich die Gesichtszüge, entsprechend der Neigung des Kopfes: die Stirn weit vor, dann in stufenartigen Absätzen Nase, Oberlippe, Kinn; der Hinterkopf verlor sich fast ganz. Die beiden, vielleicht etwas spätern Gruppen im Nationalmuseum sind in dieser Hinsicht schon besser gelungen; Maria sitzt auch straffer da, und das Halten ist charakterisiert. Die Moosburger Pietà (Abb. i. d. Kunstdenkm.) bezeugt in dem feineren Oval des Kopfes und seiner freieren Haltung die Arbeit eines tüchtigen Künstlers. Im übrigen steht sie mit den Arbeiten im Nationalmuseum auf gleicher Stufe.

Auch die sitzende Maria mit dem Kinde (Nat.-Mus., S. III, No. 7) gehört dem Kreis der letztgenannten Bildwerke an. Der Körper ist noch sehr steif und stark ausgebogen. Die flache Behandlung der Augenpartie und des Mundes wird nur durch die Bemalung gehoben. Darin zeigt sich bereits ein Mangel der spätmittelalterlichen Plastik, die allzusehr dem malerischen Zuge der Zeit folgt und dabei häufig die plastische Ausgestaltung der Formen vernachlässigt.

In das 15. Jahrhundert mag auch die stehende Holzfigur in der Heilig-Geistkirche gerechnet werden. Maria fasst mit den Händen das Kind, das in lebendiger Bewegung sich das Tuch mit beiden Händen über den Kopf zieht, ein Motiv, dass eine scharfe

Naturbeobachtung bei dem Künstler voraussetzt. Ihre Gestalt, noch ganz in dem Charakter der früheren Zeit, stark ausgebogen; ihr Gesicht voll, mit starker Stirn und ganz kurzem dicken Hals; zwei dicke Haarwulstquellen unter dem Goldreif hervor nach hinten. Die Falten, obwohl ziemlich flach gebildet, tragen doch nicht mehr den Charakter des 14. Jahrh. Wo sie am Boden aufliegen, wiederholt sich noch etwas leblos ein und dasselbe Motiv.

Ein ausgezeichnetes Werk ist die steinerne Gruppe der Pietà in die Fraunkirche ganz in der hergebrachten Anordnung, aber alles belebt und fein ausgeführt. Das Gewand legt sich in mannigfachen Faltenmotiven zusammen, die Madonna hat den Kopf nach rechts gewandt und ihr Körper ist dabei in natürlicher Weise mitgegangen. Der Körper ist gut proportioniert und nicht so mager, wie noch an der Moosburger Gruppe. Die Kenntnis des Nackten ist nicht grösser als bei anderen Werken. Die schöne Ausführung an sich giebt keinen Anlass, die Arbeit später anzusetzen als die vorher erwähnten Skulpturen. Die Gesamtaufassung ist noch durchaus die bisher übliche.

Rückblick.

Im allgemeinen fällt als Hauptkennzeichen dieser Stilepoche eine gewisse Schwere auf, die hauptsächlich in den überreichen Gewändern lastet. Im übrigen ist die Übereinstimmung mit den Werken früherer Zeit noch sehr gross; es findet vor allem dasselbe Herauspressen des Leibes nach vorne statt. Der Salvator in Pullach macht in dieser Beziehung eine bedeutsame

Ausnahme. Der weiche Faltenwurf aber gehört dem 14. Jahrh. an, und weist die Figur noch in die erste Zeit des folgenden Jahrhunderts. Der Münchener Lokalcharakter tritt bereits am Schrenkhaltar hervor. Im verstärkten Masse giebt er sich an den Portalfiguren der Frauenkirche kund: Die kräftigen hochschultrigen Gestalten, die Köpfe mit den derben, vollen Zügen kennzeichnen den vielleicht etwas schwerfälligen, aber gesunden Geist der Schöpfer jener Skulpturen.

Nicht zaghaft sind diese Gestalten aus dem Stein herausgeschlagen worden. Alle Formen sind bestimmt gegeben; es verrät sich in den Statuen ein bedeutender Sinn für das Wesen der Plastik. Selbst die Schattwirkung der tiefen, breiten Falten dürfte nicht unbeabsichtigt sein. Sie giebt in gewissem Sinn auch schon die Richtung an, die die plastische Kunst in der Folgezeit einschlägt, indem auf die malerische Anordnung des Gewandes und seine selbständige Behandlung ein Hauptgewicht gelegt wird.

IIb.

Wie in der figürlichen Plastik, so ist auch in der Reliefplastik der Grabskulpturen ein freilich nur langsamer Fortschritt wahrnehmbar. Die Sitte, steinerne Epitaphien in den Kreuzgängen an und in den Kirchen anzubringen, verbreitete sich seit dem Ende des 14. Jahrh. immer mehr, und es wurden für die Grabplatten um diese Zeit gewisse Typen geschaffen, die sich mit einigen Wandlungen weit bis ins 16. Jahrh. hinein erhielten. Neben dem einfachen Wappen hatte man auch schon

Grabstein-
plastik.

im 13. und 14. Jahrh. die Gestalt des Verstorbenen im Relief auf der Grabplatte eingemeisselt, anfangs noch in der Darstellung eines Schlafenden, dessen Haupt auf einem Kissen oder Helm ruht; zu Füßen ein oder mehrere Löwen oder Hunde, wodurch vielleicht angedeutet werden sollte, dass der selig Verstorbene die Macht des Bösen überwunden habe. Allmählich vergass man jede tiefere symbolische Bedeutung, und so kam es zu Darstellungen, wo der Hund oder Löwe fröhlich an dem Verewigten emporspringt. So u. a. am Grabstein der Magdalena Ebenstetter in Gars am Inn 1488. Später lieh man dem Bilde Züge und Bewegung eines Wachenden und Lebenden. Obwohl die Grabfiguren schon im 13. und 14. Jahrh. aufrecht an den Wänden angebracht wurden, behielt man dennoch das Kopfkissen bei, selbst wenn man etwa schwebende Engel, die einen Teppich ausgebreitet hatten, auf dem Hintergrunde dargestellt hatte (Stiftspropst Georg Mayr in Altötting), oder die Figur auf einer Konsole postiert war (Abt Sebastian Harbekh, 1469, Raitenhaslach, B.-A. Altötting).

In München selbst sind uns aus der Zeit bis 1474 keine Epitaphien erhalten.

Die Freisinger Grabsteine sind, mit einigen Ausnahmen untergeordnete Steinmetzarbeiten. Soweit sie für die Geschichte der stilistischen Entwicklung Interesse haben, sollen sie hier besprochen sein.

Im 14. Jahrh. begnügte man sich vielfach damit, das Wappen oder auch schon die Figur des Toten in den Stein einzuritzen. Beides vereint findet sich auf dem Grabstein des Ditmar Fiur 1374: oben ein Medailon, aus zwei konzentrischen Kreisen gebildet, darin

die knieende Gestalt des Kanonikus und unten ein gleiches Medaillon mit dem Wappen, am Rande die lateinische Inschrift in gotischer Minuskel; — die deutschen Inschriften finden wir im allgemeinen erst nach der Mitte des 15. Jahrh. Der Grabstein des B. Barth von 1392 trägt eine deutsche Inschrift in gotischer Majuskel. — Ähnlich in der Vorhalle des Doms der Stein zweier Geistlicher von 1416. Noch mit eingeritzten Linien gezeichnet ist auch der Stein des Fr. Stauthammer von 1436.

In der Folge kehrt eine Darstellung immer wieder: der Verstorbene ist in ganzer Figur wiedergegeben, oft auf einer Art Konsole stehend, neben oder vor der das Wappenschild angebracht ist; er trägt in der einen Hand den Kelch, während er die andere erhebt. Die älteste Grabskulptur dieser Art ist aus dem Jahre 1395 (Frz. Preisinger). Die Figur unter einem Kleeblattbogen.

Eine grosse Reihe ähnlicher Werke aus dem ganzen Jahrhundert sind vorhanden. Manche zeigen als Rahmen einen Fächerbogen (1397 Conrad Tölkner, 1442 Erhardt Ottenhofer, 1448 Dr. Dionysius Abtesmueller, 1461 Nicola Slegl, 1494 Frz. Valk von Falkenstein) oder gotisches Astwerk, das sich oben, zuweilen auch unten in einem gesenkten Spitzbogen zusammenfügt. Künstlerische Bedeutung darf man, wie gesagt, an diesen Werken nicht vermuten. Die Charakteristik ist recht mangelhaft, wenn man überhaupt das Wort hier schon anwenden darf. es ist eben überall ein altes Männchen mit eingefallenen Wangen wiedergegeben. Die Technik erscheint hart und roh, das Relief flach.

Unter die besseren Skulpturen wäre wohl in der Vorhalle noch der Stein des Bischof Johannes, 1459, zu rechnen, ein starkes, glatt gearbeitetes Relief, der Kopf mit kräftigem Kinn und Nase. Der Bildhauer hat wohl versucht, einen alten fettwangigen Herrn zu porträtieren. Ist ihm dies auch noch nicht gelungen, so ist doch jedenfalls das Bemühen, ein genaues Porträt zu geben, bemerkenswert.

Zweitens ist hier der Grabstein des Dr. Aichelstein († 1488) zu nennen: unter gotischen Ranken, in der üblichen Haltung mit dem Kelch; des Dr. Heller († 1478) im Garten des Seminars. Das Bildnis selber noch ganz roh. Den ausnehmend schönen Rahmen bildet auf geknickten Stäben ein Eselsrücken, von zwei zierlichen Fialen eingefasst und mit einer Kreuzblume gekrönt. Zwei Engel in den Zwickeln halten ein Spruchband mit den üblichen Worten: ave m. gr. pl. m. m. Der Grund des Reliefs ist als Korbgeflecht behandelt, wie auf dem Grabmal des Bischof Johannes.

Aus dem 16. Jahrh. sind die Steine des Albertus De Curia 1508 und des Tristram Nusperg, beide mit gotischem Spitzbogen; die Gestalt des Nusperg einmal im Profil, der Kopf en face. In der Vorhalle der Stein des Leo Lösch († 1559), ähnlich wie sein Pendant von 1459.

In der Fraunkirche unter den Thüren sind an den Wänden noch einige Epithaphien gleichen oder ähnlichen Charakters aus dem 16. und sogar 17. Jahrh. eingemauert, zumeist ganz wertlose Arbeiten, die eben nur insofern erwähnenswert sind, als sie bezeugen, wie lange man an der traditionellen Fassung der Grabsteine festhielt.

III.

Die bisher besprochenen plastischen Werke gehörten durchweg noch einer älteren Epoche an. Auch sie haben im gewissen Sinn Anspruch auf künstlerische Wertschätzung und zeigen uns, dass in der Münchner Kunst kein Stillstand eintritt. Schon vor der Mitte des Jahrhunderts aber wird in ihr ein neues, regeres Leben wach, wohl auch durch die Gunst der politischen Verhältnisse des Landes, und sie ringt sich im Lauf einiger Jahrzehnte bis dahin vor, wo wir in München eine Reihe eigentümlicher Meister und Werkstätten erstehen sehen.

Eine ausgedehnte Unterstützung fand die Plastik in den zahllosen Stiftungen von Altären, Epithaphien, Einzelfiguren und Reliefs. Bei ihrer Ausführung fiel dem Steinbildhauer und Holzschnitzer die Hauptarbeit zu, und die Mannigfaltigkeit der Aufgaben förderte ein neues Aufleben der Kunst. Neue Vorwürfe gab es darzustellen, jeder Besteller hatte seine Wünsche. Vielerlei Material, Linden- und Eichenholz, Marmor, Kalkstein (Solenhofer Stein), Thon und Metall ward in Anwendung gebracht, und seine Bearbeitung stellte mannigfache Anforderungen an die ausführenden Kräfte.

Die Epoc
von ca. 1450

Die Fehler der gotischen Plastik, das gänzliche Verdecken des Körperlichen, die gar zu selbständige Behandlung der Gewandformen machen sich in ihren Folgen auch an den Skulpturen der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. geltend. Im 16. Jahrh. erst gelangt man zu einer strengen Durchbildung der Körperformen. Auch in dieser Zeit erst werden unbemalte Figuren häufiger; in der vorhergehenden Epoche half die stets gebräuchliche farbige Fassung eher über den Mangel an plastischer Detailausführung hinweg, und das Studium des nackten Körpers wurde daher auch vernachlässigt. Indessen hat sich gegen früher doch der Blick geschärft: die Einzelheiten sind bestimmter gegeben und vor allem die Proportionen der menschlichen Gestalt richtiger erfasst.

Ferner hat man seit dem Ende des 14. Jahrh. gelernt, männliche und weibliche Typen deutlich zu unterscheiden, und es gelingen nun um die Mitte des Jahrhunderts schon Frauenköpfe (die schwerere Aufgabe) von hohem Reiz, wie die im folgenden besprochene Maria in Thalhausen und die Madonna der Heiliggeist-Kirche beweisen.

Die ganze Aufmerksamkeit der Naturbeobachtung hat sich, abgesehen von den Händen und event. den Füßen, auf die Formen des Kopfes und die Züge des Gesichts konzentriert. In ihrer Durchführung bringen es die Bildner des 15. Jahrh. schon zu hoher Vollendung.

Die Portraitkunst lebt besonders in der Grabsteinplastik fort, in den Heiligenstatuen werden Idealtypen der Zeit geschaffen, die den Lokalcharakter der Münchner Kunst deutlich zum Ausdruck bringen. Vor allem ist

ihr eine feine Unterscheidung der Altersstufen eigen; Jugend, Jungfräulichkeit und Würde des Alters sind vortrefflich wiedergegeben. Nach dieser Individualisierung strebt die Münchner Kunst schon von Anfang der Epoche und erreicht in wenigen Jahrzehnten ihr Ziel.

Dass, wie Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik sagt, der oberbayerischen Kunst, speziell der Münchner, ein monumentaler Zug abgeht, leuchtet mir nicht sehr ein. Die Marmorgrabmäler in München, Ebersberg und den Innstädten, die Blütenburger Figuren, eine ganze Reihe von Werken des beginnenden 16. Jahrh. beweisen eigentlich das Gegenteil. Dass der Schwerpunkt der bayerischen Kunst in den Steinskulpturen liegt, dürfen wir ebenfalls bezweifeln. Das gilt doch zunächst nur für die Kunst der Salzburger und Inngegend. Die Münchner Kunst aber findet ihren Schwerpunkt in der Holzplastik.

III a.

Eines der ersten Werke der neuen Kunst ist die Madonnenstatue in Thalhausen,¹⁾ nach Sighart 1445 von Bischof Nicodemus in die Domkirche zu Freising gestiftet. Die von Sighart dabei erwähnte Figur des Stifters ist verschwunden. Die Schönheit des Kindes, seine freie Bewegung, die edle Gesichtsbildung der Madonna liessen fast auf eine spätere Zeit schliessen. Eine gewisse Befangenheit ist aber an ihr nicht zu

Werke von d.
Wende d. Jahrh.

¹⁾ Abbild. Tafel 47, Kunstdenkmale im Königreich Bayern. Siehe auch d. Text.

leugnen. Die Falten sind wohl reich, aber noch nicht tief ausgekehlt, wie an allen spätern Werken. Darin greift ihr Stil mehr in die frühere Zeit zurück. Das Kleid ist straff über das Spielbein gezogen, so dass vom Knie nur zwei lange steife Falten nach beiden Seiten schräg herablaufen. Dies Motiv finden wir auch mehr an früheren, als an späteren Werken. Z. B. ganz auffallend ähnlich an der Maria in Hohenfurch, B.-A. Schongau (Abbild. i. d. Kunstd.). Ferner sind an der linken Seite noch die regelmässig laufenden Randwindungen des Mantels deutlich gebildet, wiederum ein Motiv, das sich in der Folgezeit ganz verliert.

Weit mehr das Aussehen eines Werks vom Übergange, wenigstens teilweise, trägt die Maria in Ramersdorf. Der Madonnenkopf ist besonders bezeichnend. Eine dicke runde Stirn, ein starkes Kinn, übervolle Backen, dazu ein winziges Mündchen und eine schmale kleine Nase. Dem Ausdruck fehlt noch jede Lebendigkeit. Das ganz bekleidete Kind, sehr unbeholfen und steif bewegt, von dürrer Körperbildung, der dicke Kopf sieht noch viel stierer als bei der Madonna. Hinter dem Stuhl der Maria halten zwei Engel, bis zur Brust sichtbar, mit steifen Locken und dicken Gesichtern, einen Teppich. Der Faltenwurf ist brüchig und unruhig, aber durchaus nicht unnatürlich. Er lässt nicht zu, das Werk früher als um 1470 anzusetzen. Gegen spätere Datierung spricht entschieden die Kopfbildung und die Bewegung des Kindes.

Gegenüber dieser Statue bedeutet die Maria in der Heiliggeist-Kirche einen grossen Fortschritt. Nagler berichtet,¹⁾ sie habe sich ursprünglich in Tegernsee

¹⁾ 8 Tage in München. 1876.

befunden. Vielleicht ist sie identisch mit der Statue, die Abt Conrad V. (1461—92) im Beginn seiner Amtszeit machen lässt!¹⁾ Maria hält im linken Arm das Kind, das sein Ärmchen um den Hals der Mutter legt. Der Mantel der Madonna, mit wenigen einfachen grossen Falten, bedeckt ihren Schoss. Die Füsse sind von der reichen Gewandung verhüllt; die vortretenden Kniee, der Schoss aber erscheint deutlich charakterisiert in dem Zug der Falten. Das Antlitz ist durch seinen milden Ausdruck ausgezeichnet, die Stirn noch stark und etwas zu hoch; das Gefält macht bei aller Schönheit doch einen etwas weichlichen Eindruck. Der Schnitzer hat wahrscheinlich unmittelbar nach einem schweren Tuch oder Wollstoff gearbeitet, aber noch mit einer gewissen Unsicherheit und Zaghaftigkeit: die Tiefen der Faltenbrüche, die Mulden und Thäler sind nicht herausgeholt.

In dieselbe Entwicklungsreihe, wie die letztgenannte Statue, können wir zwei andere Bildwerke der sitzenden Maria einordnen. Während aber jene sich als Werke einer Zeit des Übergangs charakterisieren, tragen diese schon das Gepräge des ausgebildeten Stiles vom Ende des Jahrhunderts und zugleich in der malerischen Anordnung der Falten, die doch eines grossen Zuges nicht entbehrt, und dem rundlichen Oval der Köpfe die Kennzeichen der Münchner Schule an sich.

Das erste im Dom zu Freising: Der Faltenwurf zeigt ähnliche Motive, aber alle sind energischer herausgebracht. Das ganze Gefält macht nicht mehr den weichen, wolligen Eindruck.

¹⁾ Petz. *anec., mon. hist. Tegerns. monast.*

Das zweite, die Madonna von Rottenbuch, beweist in dem gut modellierten Körper des Kindes und nicht minder in der Faltenbehandlung mit ihren kleinen Schwellungen, Höhlungen, eckigen Brüchen die spätere Entstehung (1487, Abb. i. d. Kunstdenkm.). —

Nachrichten
über Münchner
Meister.

Mit dem Bau des grossen Münchner Domes ging es in der Kunstentwicklung wiederum einige Schritte weiter. Die innere Einrichtung der Kirche beschäftigte zahlreiche Maler und Bildhauer. Ist von den Altarwerken wenig mehr übrig geblieben, so sind uns gleichermassen über die derzeitigen Meister nur spärliche und unverbürgte oder gar keine Nachrichten erhalten. Westenrieder teilt in seinen Beiträgen (1794) mit, was er in den Archiven vorfand, Lipowsky (Urgeschichte von München 1815) und Nagler haben seine Angaben wieder benutzt, und die ganze übrige Literatur über Münchner Kunst enthält nicht mehr, als diese drei Autoren angeben. Nagler teilt in dem Kunstanzeiger 1865 eine ganze Reihe von Künstlernamen mit, ohne genauere Quellenangabe. Leider fehlt die Fortsetzung dieser Berichte. So erfahren wir mehr von Münchner Malern und Goldschmieden; von Bildhauern fast gar nichts. 1458 hören wir zuerst von einer Zunft, der die Tafelmaler, Glasmaler, Bildschnitzer angehören; die Steinmetzen treten erst um 1480 dem Verbande bei.¹⁾ Von den Urkunden, die Nagler zur Verfügung gestanden, ist keine mehr nachweisbar. (Ladzettel, Prozessakten, Verzeichnis der Zunftmitglieder bei der Armatur und Frohnleichnamsprozession.)

¹⁾ Nach Lipowsky, Urgesch., S. 519. Im Jahre 1478, jedenfalls vor 1480, denn Erasm. Grasser ist in diesem Jahr schon Gildenführer. (E. v. Destouches, Gemeindezeitung 1886.)

Ausser Erasmus Grassers und Wolfgang Lebs Namen sind auf den Denkmälern hier und da noch einige Initialen überliefert. Sie stimmen jedoch mit den urkundlichen nicht überein.

Auf einem Bild der Kreuzigung in der Fraunkirche (Ende des 15. Jahrh.) die Buchstaben E. S. Auf dem Grabstein des P. Kalbsor in Freising (1520) A. P. Auf den übertünchten Wandgemälden der Freisinger Kapelle in der Fraunkirche H. O.¹⁾ (Hans Olmendorf!). Auf dem Grabstein des Kaspar Marolt (von 1513) D. G. M. *S. R.*

Die mom. boic. nennen einen Maler Conrad Sachs,²⁾ 1438, und Gabriel Angler, den Meister des Hochaltars der alten Fraunkirche 1434 und 1437. — Simon der Steinmetz, 1387.³⁾ Unter den Ausgaben Albrechts IV., 1468 ein Gabriel Maler und Ullrich Maller.⁴⁾ Ebenda Hans Halde, der den Rest des Lohnes für den (zertrümmerten) Grabstein Albrechts III. (in Andechs) ausbezahlt erhält. —

Das noch vorhandene Aktenmaterial im Reichsarchiv aus dem 15. Jahrh., hauptsächlich die grosse Korrespondenz Albrechts IV. mit fürstlichen Personen und Privaten, giebt nach keiner Richtung hin einen Aufschluss. Auch die Akten aus dem Anfang des 14. Jahrh., sowie der folgenden Zeit bis 1620 (wo man in der Fraunkirche den neuen Hochaltar errichtete

¹⁾ Sighart, Gesch. d. bild. Künste i. B., S. 570. Die Altäre in der Blumenburg, die von diesem Maler stammen sollen, sind namentlich nicht bezeichnet.

²⁾ Bd. XX, No. 226; über Angler Bd. XIX.

³⁾ Lipowsky, Bd. II, S. 318. Auch bei Nagler, Kunstanz.

⁴⁾ Westenrieder, Beitrag V, S. 203, 204, 212.

und den Fürstensarkophag mit der Erzdecke versah und die Seitenreliefs der Tumba weggenommen) — Hofstaat der Herzöge, Korrespondenzen, Schuldenwesen enthalten keine brauchbaren Notizen, ebenso wenig die Berichte über die Fraunkirche und das Ludwigsdenkmal, obwohl man vermuten durfte, dass hie oder da zufällig etwas über die Werke früherer Zeit zu finden wäre.

IIIb.

Grabstein-
plastik.

Ein grosse Anzahl ausgezeichnete Grab- und Denksteine ist seit der Mitte des Jahrhunderts aus Münchner Bildhauerwerkstätten hervorgegangen, deren jeder fast für die kunstgeschichtliche Betrachtung von Wichtigkeit ist. Auch für diese Werke gilt das auf S. 24 ff. Gesagte. Fehler und Vorzüge der spätmittelalterlichen Plastik finden wir hier in eben der Masse, wie an den Holzskulpturen. Auch der Lokalcharakter der Münchner Schule giebt sich sowohl in Einzelheiten, vorzüglich in der Gewandbehandlung; als im ganzen in der eigenartigen Raumverteilung auf den Reliefplatten kund.

Das hauptsächlichste Moment: die Wiedergabe der Persönlichkeiten, gelingt bereits in den 70er Jahren auffallend. Ein strenges Formenstudium führt zuweilen schon zu erstaunlicher Vollendung. (Grabstein des Dr. Aresinger S. 34.) Das Verständnis für natürlich freie Bewegung des menschlichen Körpers scheint einzig erst Erasmus Grasser, der Künstler des eben genannten Werkes, zu besitzen. Selbst ein Meister,

wie Wolfgang Leb, bleibt hier noch schwerfällig und steif. Auch die untern Figuren an dem sonst in Auffassung und Ausführung so hochbedeutenden Monument Kaiser Ludwigs verraten noch in ihrer Haltung eine grosse Befangenheit. Wir haben auf die Münchner Grabsteinplastik im allgemeinen später nochmals einzugehen. Hier folge zunächst die Besprechung der einzelnen Werke.

Den Charakter der Münchner Kunst, wie er sich bis zum Ende des 15. Jahrh. herausbildet, können wir in seinen ersten Ansätzen vielleicht an der Marmortumba der Stifter im Kloster Tegernsee vom Jahre 1445¹⁾ wahrnehmen. Die allein noch sichtbare Langseite des Hochgrabs, — es bildet jetzt die Vorderseite der Mensa des Hochaltars — zeigt im Flachrelief vier Wappen: zwei den Verstorbenen zugehörig, drei Kronen und auf gespaltenem Schild Löwe und Rauten und das Wappen von Tegernsee: zwei Seerosenblätter, die sich aus den Wellen erheben.

Die Grabplatte aus rotem Schlehdorfer Marmor, jetzt über dem Portal eingemauert, stellt im mittelstarken Relief rechts (vom Beschauer) den Oscarius dar, mit langem Bart, die Kapuze über den Kopf gezogen, und links den Abt Albertus; beide tragen das Kirchenmodell. Die Köpfe sind noch ohne Leben. Die Falten des Mantels bei Oscarius sehr knitterig, brüchig und scharfkantig, ohne ruhige Motive und natürlichen Fall, die Tunika des Albertus wallt in

¹⁾ Oefele, rer. boic. script. mon. Tegerns., fragm. chronicae Teg. altertum, S. 632. — Westenrieder, Bd. I, S. 389, 399, Meister Hans Steinmetz als Bildhauer des Stiftergrabs u. des Chorgestühls genannt. (Auszug aus unbekannten Tegernseer Urkunden.)

langen, einfachen Zügen herab. Der energische Charakter dieser Gewandung aber ist neu, er hat nichts mehr gemein mit dem Stil der früheren Skulpturen, den die Plastik ganz auffallend schnell und für die Folgezeit völlig aufgegeben zu haben scheint. Werke des Übergangs fehlen uns leider fast vollständig. Höchstens die oben besprochenen Marienstatuen von Thalhausen, Ramersdorf und München (Heilig-Geistkirche) gehören dazu.

Der Wendepunkt in der Entwicklung muss jedenfalls schon vor das Jahr 1445 fallen. Denn das Tegernseer Relief trägt das Gepräge des neugewonnenen Stils sowohl in der straffen, nicht mehr seitlich ausgebogenen Haltung der beiden Figuren, als auch in der Disposition der Relieffläche und der Faltenbehandlung. Die althergebrachte Anordnung der Figuren auf der Platte ist hier zum erstenmal verlassen. Im ganzen ist schon eine ernste, würdige Monumentalität erreicht, die den Grabdenkmalen der Münchner Meister immer eigen bleibt.

Aus der Zeit von 1445 bis 1474 haben sich keine Grabsteine von Bedeutung erhalten, die hier in Betracht kämen, höchstens der Denkstein Herzog Sigmunds an der Fraunkirche von 1468: darauf ein flaches Relief der Verkündigung. Maria kniet vor einem Betpult, das Gesicht zum Engel zurückwendend. Für die Datierung giebt die an sich minderwertige Arbeit immerhin wichtige Fingerzeige. In der Behandlung der aufflatternden, bauschigen, überlangen Mäntel zeigt sich die Manier, wie sie weiterhin stets verfolgt wird. Der Gesichtstypus ist kräftig, bäurisch, das Haar des Engels gleicht etwa einer kurzgescheitelten Allonge-

Perrücke; diese Haartracht blieb bei den Engelköpfen vorzugsweise, aber auch sonst für die ganze kommende Zeit in Anwendung.

Die Reliefkompositionen auf den Grabsteinen werden von nun an mannigfaltiger, obwohl sich, wie wir gesehen haben, die alte Weise noch lange erhält. Ihr gehört der Stein des Bischofs Joh. Tulpek (1474) in der Fraunkirche an. Die Gestalt en face wiedergegeben, der Kopf ruht auf einem Kissen. Der Bischof in reichgeschmücktem Pluviale (der Saumstreifen und die Inful sind mit Apostelfiguren verziert), hält das Pedum, in dessen Krümmung die Gestalten der Verkündigung angebracht sind, und ein Buch. Die Kopfbildung ist noch unbeholfen; das Antlitz erscheint flach und breit und erinnert an die Gesichtstypen auf den Freisinger Epitaphien. Steife Symetrie macht sich hier im ganzen noch geltend. Nur die vorzügliche technische Ausführung entspricht der Entstehungszeit.

Bei weitem an lebendiger Auffassung übertrifft den Tulpekstein das Portrait des Hofmusikers Pauman († 1473), in flachem Relief ausgeführt (äussere Südwd. d. Fraunk.). Er ist sitzend dargestellt und spielt auf einem orgelartigen Instrument; horchend neigt er etwas den Kopf; zu seiten liegen mehrere Instrumente, eine Flöte, eine Laute und eine ganz schmale Geige. Die Inschrift lautet: an mccccxxiii an s pauls bekerung abent ist gstarbn und hie begrabn der Kunstreichist all' instramēt uñ d' Musika maister Conrad Pavman Ritter purtig vō nurnberg uñ plinter geboren dem g g.

Was dieses Bild besonders auszeichnet, ist die gute Wiedergabe der menschlichen Gestalt, die durch kein deckendes Gewand verhüllt wird. Die Gesichts-

züge tragen, nicht nur zufällig, die Spuren hohen Alters: ein eingefallener Mund, ein Doppelkinn, tiefe Augenhöhlen, aus denen die Augäpfel herausquellen. Der Ausdruck spiegelt Freundlichkeit und Wohlwollen wieder.

In ganz ähnlicher Art ist der Stein des Hans Wager in Hechenkirchen (B.-A. Mün. II) behandelt. Oben die Inschrift: an d. m. cccclxxx starb hanns wager der elter an s. augstiñ tag dem got genadig sey. Darunter das Flachrelief des Jägers, wie er, seinen Hund an der Leine führend, zur Jagd dahin schreitet. Sind einzelne Bewegungen auch etwas steif, so tritt uns doch in diesem aus lebendiger Anschauung geschaffnen Werk schon eine sehr frische Auffassung entgegen. (Kostümlich ist der Grabstein sehr bechtenswert.) Ein zweiter Grabstein eben dort trägt ein ähnliches Relief mit der knieenden Gestalt eines Jägers. (Inschrift: Hie ligt h. albrecht obrist Jager hanns Wager alwie (?) se hausfraw stifter d' fruemes die an dem mcccc⁰⁸ iar starb am freitag na scolastica). Eine andre Inschrift auf einem Epithaph von 1537 teilen wir hier mit: Hie ligt begraben Hans Wager derzeit des Durchl. Hochg. Fürsten und Hern Hern Wilhelm Pfaltzgrafn bei Rein Herzogen in obern und nidern bairen, Jagermeister in Oberland baiern ist gestorbn den 3 Dag novemb. im 1537 Jar dem Gott Gnädig und Barmhertzig Sey Amen. —

Dr. Ulrich Aresinger, Dekan bei St. Peter, liess sich i. J. 1482 einen Grabstein aus rotem Marmor fertigen durch den Meister Erasmus Grasser. Sein Name steht unten am Rande der Platte. Grasser kommt nach dem J. 1480 noch a. n. 84, 87, 99, 1503 × 4

als Führer vor. Er war auch Maler und Holzschnitzer. Sein Ruf als Baumeister reichte weit über München hinaus. Georg der Reiche lässt ihn holen, um den Bau der Saline von Reichenhall auszuführen. (Siehe Destouches Gemeindezeitung 1886) 1518 starb er. Grasser erscheint als ein bedeutender Künstler. In seinen Werken weht eine Freiheit, die schon an die Kunst der Folgezeit gemahnt. Wir werden ihn noch weiter hin kennen lernen.

Er greift für den Grabstein des Dr. Aresinger eine Form des Grabmals auf, wie sie sich auch in der Inngegend und in Tirol an den Grabskulpturen wiederfindet: die Zweiteilung der Fläche durch eine vieleckige Console, die mit drei Seiten aus dem Relief herausragt. Die unten erwähnten Grabsteine des Oswald von Säben und des Sebastian Harbekh sind allerdings die ältesten mir bekannten Werke der Art. Damit wäre die Vermutung nahegelegt, dass die Münchner Meister eine Form aus der Inngegend übernommen hätten. Wenn jedoch heute keine Münchner Grabsteine aus der Zeit vor 1482 mehr existieren, auf denen die Zweiteilung vorkommt, so wäre damit noch nicht der Beweis geliefert, dass die Münchner Bildhauer hier die Nachahmer sind. In den kleinen Consolen der Grabsteine (von 1395 an) in Freising und Indersdorf, Orten des Münchner Kunstgebiets, könnte man den ersten Ansatz für die Zweiteilung erblicken.

Es wäre demgemäss doch auch möglich, dass diese schon vor 1482 und seit ebenso langer Zeit in der Münchner Schule üblich war, wie in den östlichen Gegenden. In den folgenden drei Jahrzehnten finden wir sie in München an der grösseren Anzahl der Mo-

numente. Ausserdem haben wir doch auch zu bedenken, dass Münchens Bedeutung im Laufe des 15. Jahrh. sich immer mehr steigerte und weder in der nahen Inngegend, noch auch weiter östlich eine Stadt war, die ihm gleich kam. Eine Entscheidung kann man in dieser Frage noch nicht treffen, so lange die Skulpturen in Österreich und Tirol und den angrenzenden Teilen Bayerns nicht eingehend erforscht sind.*)

Aus der Inngegend seien einige der bedeutenderen Arbeiten dieser Art genannt:

Raitenhaslach, Abt Harbekh 1469, die Figur auf einem Piedestal. — Altötting, Georg Mayr, Anf. d. 16. Jahrh. — In Laufen der Grabstein der Familie Scheller; Maria, Katharina und Barbara stehen auf dem kleineren Oberteil unter drei Bögen, darunter kniet das Ehepaar Scheller. — Auch bei Brixen im Kloster Neustift befinden sich zwei sehr schöne Grabsteine des Oswald v. Säben, † 1465, und des Christoph v. Trugsess, † 1511. Auf dem Säbenschen Epitaph ist im oberen Teil Gott Vater, den Kruzifixus haltend, auf einem Sessel, wiedergegeben. Die ganze Platte mit ihrer Umrahmung ist als Kapellenraum gedacht. Ähnliches ist der Fall beim Grabstein des Balthasar Bötschner von Riedersheim von 1505 in der Peterskirche. Unter dem Konsolgewölbe, dessen Rippen natürliche Äste bilden, kniet der Patrizier, in ganzer Rüstung, mit seiner Gattin. Im oberen Teil ist die Messe des hl. Gregor dargestellt. Auf der Krönung zwei kleine Engel. Sie halten Schilde, auf denen Hammer und

*) Das Gleiche gilt für die dortigen Holzskulpturen. Ein sicheres Urteil ist heute darüber noch nicht möglich. Es ist daher zunächst auch noch davon Abstand genommen, die Beziehungen der oberbayerischen spez. Münch. Plastik zur österreich.-tirolischen näher zu erörtern.

Zange, die Kreuzesnägeln und die Dornen abgebildet sind. Auf die stilistischen Formen gehen wir später ein. Viel bedeutender als dies Werk erscheint der Grabstein des Aresinger. Im untern Teil die kniende Gestalt des Verstorbenen, in weitem unruhig gefältelten Unterkleid, darüber eine Schaub mit Trotteln und Kapuze. In den Händen hält er ein Band: *memorare Sancta Katharina*. Unten rechts neben ihm der Wappenschild, worauf zwei Morgensterne zu sehen sind.

Während die Konsole hier mehr wie ein Tisch oder ein Kelch gebildet erscheint, mit einem sechsseitigen Fuss, ist oben der Gedanke einer Kapelle wieder aufgenommen. Das Ziegeldach an beiden Seiten deutet vor allem darauf hin. Als seitlicher Rahmen laufen strebenartige Säulen empor. Auf ihnen steht unter einem Baldachin je ein Heiliger (ohne besondere Abzeichen) in geschraubter Stellung, die Füße auswärts setzend. Der eine blickt empor, der andere, in der Linken einen Stab, lüftet mit der Rechten sein überhängendes Kopftuch. Die Säulen ruhen auf den zwei Figuren einer Maus und eines Affen. An der linken Strebe sieht man eine Maus herablaufen.

In dem Kapellenraum knien Petrus und Katharina, diese im Zeitkostüm: eine Spitzhaube mit Schleier deckt ihr Haupt; Schwert und Rad sind ihr beigegeben. Petrus erscheint in idealem weitem Gewand, mit Buch und Schlüssel; das rechte Bein streckt er weit vor, und der wundervoll modellierte edelkräftige Fuss wird sichtbar. Oben auf der Bekrönung ruhen drei lautespielende Engel.

Erscheint die Gestalt des Verstorbenen als ein lebendiges Portrait, so sind auch die übrigen Figuren

vom schönsten Leben erfüllt. Alles ist frei behandelt, die Falten noch teilweise knitterig, aber doch auch voll grossen Zugs. An Haar und Bart bemerkt man nicht die gequälte steife Manier, künstliche Locken nachzuahmen (sein Haar zu kräuseln, war damals eine häufige Sitte).

Das Epitaph des Balthasar Hundertpfundt († 1502) in der Frauenkirche ist auch zweiteilig; oben sitzt unter einem Rundbogen, der von naturalistischen Stämmen getragen wird, Maria mit dem Kind. Unten kniet der Verewigte, neben ihm sein Wappen.

Die Arbeit ist sehr roh, namentlich die Maria. Nur wegen der allgemeinen Composition verdient sie erwähnt zu werden (rot. Marmor). Der kleine Denkstein des Rosenpusch (1488 jar starb partolomäus rosenpusch am 14. Tag Augusti dem gott ge) an der äussern Südwand von St. Peter mit der Halbfigur des Auferstandenen im Grab sei nur nebenher erwähnt. Christus und die kleine Gestalt des Verstorbenen, der neben ihm kniet, sind roh gearbeitet, mit klobigen Händen. Eine handwerksmässige Arbeit. —

Mit dem Aresinger Monument das bedeutendste Denkmal ist die Sarkophagplatte Kaiser Ludwigs des Bayern. Einst deckte sie ein Hochgrab, dessen reliefgeschmückte Seiten bei seiner Überdachung mit einem ehernen Bau, den Peter Candit ausführte, abgenommen und verloren gegangen sind. Von seiner Datierung hängt für die Stilkritik der derzeitigen Werke vielerlei ab. Nagler spricht (Oberbayer. Archiv XII p. 256) von einer Urkunde des Reichsarchivs. Darnach hat ein Meister „Hanns der Steinmeissel daz Kaiserpild gemacht 1438“. Später, auf Sigharts Anfrage, wusste

er selber nicht mehr die Fascikel der Urkunde anzugeben.

Es fragt sich nun, konnte der Grabstein überhaupt von Albrecht III. errichtet sein? Herzog Albrecht († 1460) ist in Andechs begraben worden und dort befand sich sein Grabstein, der bei einem Einsturz der Gewölbe zertrümmert wurde. Es ist uns eine Beschreibung des Monuments erhalten. (Westenrieder Beitr. 591). Auf dem Stein war nach älterer Weise nur die Figur des Herzogs mit Schild, Harnisch und Lanze abgebildet.

Entscheidend für die allgemeine Bestimmung sind die beiden Inschriften an der Schräge und der Bandrolle. (Mitgetlt. bei Aretin, Denkmale d. bayr. Herrscherhauses). Die zweite, die hier zunächst in Frage kommt, lautet:

Anno	dm̄ m	c c c c	— — —	— — —	— — —	— — —
ebde stan	wurd	geordnet	und an	— —	— —	durch den
dur	chleuch	tigenn	hochge	pornen		
fursten	c c c c	herren	Albrech	ten den		
jungen	pfaltzgr	pey re	yn hert	zog in ob	— —	— —
ern und	ny dern	payrn	¹⁾ Wittelsbachischer Linij	um tech	— — — —	— — — —
porn vo	fraw an	na von	prawn	schwig	der	
auch	hier begraben	lie	— — —	gt. und	starb	— — —

¹⁾ Markgraf München. M. d. Kunstschatzen, 1846, S. 172.

Die Inschrift ist an mehreren Stellen zerstört. Ergänzungen wurden viele versucht. Für „und an“ setzte Sighart „wurd angeordnet“. Der erste Buchstabe mit dem langen Anfangszug ist allerdings am ersten als „W“ zu lesen. Unstreitig heisst es aber geporen von Frau Anna von Praunschweig. Somit ist Albrecht IV., ihr Sohn, hier gemeint. Dem Beinamen des Jungen begegnen wir sonst nicht, aber er ist für den Fürsten, der im 19. Lebensjahre zur Regierung kam, doch nicht unwahrscheinlich. Es wäre auch merkwürdig, wenn von zwei Herzögen Namens Albrecht der Vater der Junge hiesse. Aventin nennt Albrecht III. den Alten (S. 431). Auch auf dem Epitaph in Andechs heisst er senior (Sattler, Chronik von Andechs).

In der obern Hälfte ist der Kaiser dargestellt auf einem Sessel, im Krönungsornat. Zwei Engel halten über ihm einen Teppich ausgespannt. Den Abschluss des Oberteils bildet die Konsole, an deren drei Vorderseiten die bayrischen und das kaiserliche Wappen angebracht sind. Auf der untern Hälfte sehen wir die Figuren des Herzogs Ernst und Albrechts III. einander zugekehrt, in kaum merklich schreitender Bewegung. Während ihre Gesichter noch ausdruckslos bleiben, deuten die erhobenen Hände einen geistigen Vorgang, die Versöhnung von Vater und Sohn, an. Diese Scene glückte dem Künstler nicht (wie Lübke bereits bemerkt).

Für die Datierung liefert uns die Rüstungsfigur Albrechts zunächst einen Anhaltspunkt. Das Kostüm des andern Herzogs, der einen Tappert, enge Beinkleider, einen flachen, mit langen Schnüren versehenen Hut und eine wulstige Sendelbinde trägt (auf dieser Binde

ist kleines gotisches e eingemeisselt), kann auf das Jahrzehnt genau nicht bestimmt werden.

Hefner hat im Nat.-Mus. die Entstehungszeit des Werkes nicht vor 1475 angesetzt. Die Rüstung musste zunächst dazu führen. Einen sehr ähnlichen Panzer trägt der Graf von Ebersberg auf seinem Grabstein 1496, ferner ein Ritter auf dem Mittelbild des Hochaltars der Franziskanerkirche (1492 gestiftet, jetzt i. Nat.-Mus.). Die einzelnen Rüstungsteile sind aus vielen Schienen zusammengefügt. Die Schulterplatten sind mehrmals, bei Albrecht doppelt geschoben. Sehr bezeichnend für eine spätere Zeit sind auch die Tuiles (Oberschenkelplatten), mit Riemen am Harnisch befestigt, die langen Stulpen der Eisenhandschuh, deren Fingerschienen zu hohen Buckeln ausgeschlagen sind; die Ellenbogenkapsel besonders, die zu einer langen Spitze verlängert ist (wie auf dem Grabstein des Conrad von Eisenhofen 1486 in Indersdorf), endlich die Kehlungen fast aller Rüstungsteile.

Auf Miniaturen kommen ähnliche Rüstungen sehr oft vor, leider nicht auf den datierten (weder den Codices c. piet. noch den sonstigen Handschriften der Münchner Staatsbibliothek). Andre als Grabskulpturen der Münchner und Inngegend können nicht als Beweis dienen. Hingegen bietet der Umstand, dass die Figuren an Münchner Grabmonumenten genau dieselbe Rüstung tragen, einen Hauptanhaltspunkt.

Der Grabstein des Oswald von Weichs in Indersdorf, 1494, zeigt eine Rüstung, an der die Halsberge schon nach späterer Manier hochgebogen sind und die Schulterplatten wieder aus einem Stück bestehen.

Diese Art der Rüstung wird in den 90er Jahren immer häufiger.

Auf dem Ebersberger Hochgrab von 1496 finden wir fast die gleiche Rüstung, dieselbe flache Modellierung der Köpfe, dieselbe Derbheit der breiten Züge. Und vergleichen wir namentlich die Gewänder der kleinen Seitenfigürchen mit dem Mantel des Kaisers, so ist die Ähnlichkeit bedeutend. Die Art, wie lange Falten im grossem Zuge von einem Knie zur Wade des andern Beins herumgezogen sind, wie die Zwischenfalten angeordnet sind, ist genau dieselbe, wenn auch die Falten des Kaisermantels noch nicht so rund geschwungen, sondern mehr im Stil der 70er und 80er Jahre gehalten sind, wie wir ihn am Aresingerstein (Petrus) finden, mit dem das Kaisergrab sonst nur eine ganz allgemeine Stilverwandtschaft zeigt. Auf Grund der vielen ähnlichen Zügen der beiden Werke, namentlich der Kopfbildung (nicht zu gedenken der Zweiteilung) dürfte man in dem Kaisergrabmal ein früheres Werk des Wolfgang Leb sehen. Die Technik ist an beiden gleich vorzüglich.

Die datierten Rüstungen ähnlicher Arbeit gehören der Zeit von 86 bis 96 an, in den 90er Jahren aber treten bereits neue Formen für den Harnisch auf. Der härtere Faltenstil lässt die Arbeit nicht allzu spät erscheinen. Ein weiterer wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung liegt in der besprochenen Verwandtschaft mit dem Ebersberger Grabstein, dem Werke des Wolfgang Leb. Er war noch 1509 tätig, wir dürfen also annehmen, dass er vor 1480 nicht zu grossen Aufträgen berufen ward. Ferner sind alle nur bekannten Grabsteine in der Art des Ludwigs-

denkmals nicht vor 1480 entstanden. So wird die Zeit der Entstehung auf ca. 1480—90 anzusetzen sein.

Die Tumba in Ebersberg trägt bereits mehrere Züge der Stilwandlung an sich, die um diese Zeit vor sich ging. Wir haben später noch darauf zurückzukommen.

Auf dreiseitiger Konsole, unter prächtiger gotischer Bekrönung knien der Stifter und die Stifterin mit dem Kirchenmodell; andächtig zur Madonna emporblickend, deren Halbfigur unter dem Baldachin auf einem Halbmond in einem Strahlenkranze angebracht ist. — Der Typus der Maria, ein rundes Oval, kurze, jedoch nicht gewöhnliche Nase, starke Stirnknochen, ein voller Mund und schmale Hände, wie sie das 15. Jahrh. liebt. Das Haar quillt in mehreren Strähnen nach vorn und hinten hervor, neben ihr etwas tiefer halten zwei Engel ein Tuch ausgespannt, vor dem die Gestalten des Verstorbenen stehen, und tragen zugleich den Halbmond. Auf reliefierten Sockeln, auf beiden Seiten, unter fialengeschmückten Baldachinen stehen zwei ruhige einfache Gestalten: Sebastian (81 cm), dessen Körper oberflächlich, aber nicht schlecht gebildet ist; der Zipfel seines Lendentuches hängt herab, sein Rand ist an einer Seite umgeklappt; darin zeigt sich bereits die manierierte Form, die später immer mehr übertrieben wird. Auch am Kleid der Richardis kehrt sie am untern und obern Saume wieder. Auf der rechten Seite steht St. Benedict, mit einem Fusse vortretend; sein Rock fällt in wenigen Falten herab. Ganz am Fuss unter dem Sockel kniet der Stifter des Grabsteins, Abt Sebastian Hefeke. Die Langseiten sind in zwei, die Schmalseiten in drei Felder geteilt,

worin die Brustbilder der Grafen von Ebersberg angebracht sind.¹⁾ Den Trennungspfeilern sind sechs sitzende Figuren vorgesetzt (48 cm), mit dem erwähnten eigenartigen Faltenwurf der Gewänder.

Masse der Platte 1,34 : 2,92,

Höhe 1,27.

In gewissem Sinne einer Ausnahmestellung unter den hierher gehörigen Grabsteinen beansprucht das Modell zum Grabmal Ludwigs des Gebarteten, † 1447 (i. Nat.-Mus.). In seiner zierlichen Kunst gehört es fast mehr der Kleinplastik an. Indessen, da es in grosser Ausführung gedacht ist, muss es auch in diesem Zusammenhang berücksichtigt sein.

Der Stein, dessen Kanten abgeschrägt und mit einer Bandrolle geziert sind, bietet uns folgendes Bild: Unten links kniet der Herzog mit Harnisch, Schwert und Lanze, von der Seite sichtbar, in andächtigem Gebet hinaufschauend zu der von einem Engel getragenen Gruppe Gott Vaters, des Gekreuzigten und zweier betender Engel.

Der Grund der Platte ist nach des Herzogs Vorschrift geschmückt. In der Urkunde von 1429 (mitgeteilt bei Aretin) heisst es: Auch unser libery den Spiegel St. Oswalds Rab sonst darauf gestrewt und ain winsten von Kestenlawbern sol imb den Stain gen.

Der Spiegel sieht auf dem Modell mehr wie eine Sonne aus. Auf dem Denkstein des Herzogs von 1418 in Aichach findet sie sich auch (Abb. i. d. Kunstdecken, I, 28). Unter Libery verstand man im Mittelalter eine Gesellschaft, einen Orden, dessen Mitglieder

¹⁾ Über die Gründung des Klosters, über die Grafen v. Ebersberg s. Hundt, Metrop., I. Teil, K. II, S. 284.

sein Abzeichen trugen, nicht aber eine Livreezeichen, wie es bei Aretin heisst. Schulz in seiner Kulturgeschichte Deutschlands führt eine ganze Reihe solcher Orden auf. Genaueres ist über den Orden Herzog Ludwigs nicht bekannt.

Die Datierung des Werks ist einigermaßen schwierig, da wir keine ähnliche Arbeit in diesem Masstab und Material zum Vergleich haben. Der weiche Solenhofer Stein kann geschnitten werden. Die Feinheit der Ausführung steigert sich in eben dem Masse. Dazu macht die geringe Grösse des Modells eine viel freiere Behandlung möglich. Von der Befangenheit, die den grossen Werken dieser Zeit meist noch anhaftet, findet sich keine Spur. Die Köpfe und Hände sind von ausserordentlich tiefem Ausdruck, namentlich das Haupt des Kruzifixus, und der erste Blick erkennt hier ein Werk des 16. Jahrh. Den Versuch, das Modell in Gedanken ins Grosse zu übertragen, erleichtert ein Vergleich der Gestalt Gottes mit dem Kaiser Ludwig der Fürstentumba. Die Kopfbildung ist doch auch auf dem Modell, wenn man die kleinen feinen Falten, die ganze detaillierte Ausführung der Hautfläche wegdenkt, flach, genau wie auf dem Porträt des Kaisers; der Faltenwurf ist von grossem Zug, aber eckig und brüchig. Sein Charakter müsste im grossen ein ähnliches machtvolles Gepräge erhalten wie der Kaisermantel. Eine engere Verwandtschaft können wir in den zwei Werken nicht finden. Aber sie verweist das Modell in dieselbe Zeit wie die andere Grabplatte. Früher als auf 1480 kann man es also wohl nicht datieren, eher aber in spätere Zeit. Bode nimmt an, es sei nach dem Tode Ludwigs angefertigt.

Das ist stilistisch nicht möglich; wo ist um die Mitte des Jahrhunderts ein solcher Christuskörper geschaffen worden? —

Die Grabskulpturen aus dem Anfang des 16. Jahrh. schliessen sich ganz an die Typen der vorherigen Zeit an. Hier und da fallen wohl einige Werke aus dem grossen Rahmen heraus. — Man giebt den Platten etwas mannigfaltigere Einteilung; statt der Gestalt des Verstorbenen findet man andere Reliefdarstellungen, der Grablegung, Kreuzigung, des Ölbergs. Einzelne Statuen, Gruppen in Hochrelief werden zum Schmucke der Monumente verwandt.

Mehrere Denksteine fanden bereits Erwähnung. Der Grabstein des Propstes Theodorich Mayr († 1505) in Moosburg weist wieder die Zweiteilung auf. Der obere Teil einer Nische als Gewölbe aufgefasst, man sieht die vier Rippen und den Schlussstein, unter dreifachem masswerkgeschmückten Bogen. Auf einem Stuhl sitzt Anna selbdritt, zwei Engel im Hintergrund breiten ein Tuch aus, zu beiden Seiten auf Sockeln Barbara und Sebastian; unten kniet der Propst auf einem Hund, er wendet das Gesicht steif heraus. Die Köpfe sind fein gearbeitet, mit kräftigen und edlen Zügen, an den Gewändern sind die Zipfel betont, hier und da die Ränder umgeschlagen.

Das Stiftergrabmal in Attl a. Inn „maisselte Wolfgang Leb 1509“, wie die Inschrift besagt. Hier arbeitete also der Münchner Bildhauer in einem Ort der Umgegend, — ein Umstand, der bei der Frage nach den Beziehungen der dortigen Kunst zur Münchner Schule ebenfalls zu berücksichtigen wäre.

Die Grabplatte bietet folgende Darstellung:

Unter einem Kleeblattbogen, in dessen Zwickeln Michael und Maria in Halbfiguren sichtbar sind, stehen, auf einem Postament, mit dem Kirchenmodell, der Stifter und seine Gattin. Der Faltenwurf trägt ähnlichen Charakter, wie auf dem anderen Werk des Bildhauers, der in dieser Hinsicht noch dem Stil der früheren Periode treu bleibt. Die Porträtköpfe aber des kernigen Ritters und der zarten Frau, ihre ausgezeichnete Modellierung lassen die Fortschritte der Zeit und des Meisters erkennen. Der Schleier der Frau erscheint bereits aufgeweht.

Das Monument ist eines der bedeutendsten Werke der ganzen Epoche, die bedeutendste Arbeit aus dem Beginn des 16. Jahrh.

Auf den Stein des Kaspar Marolt (1513, Abb. Kunstdenkm., I, 43, Text S. 366 genaue Beschreib.) werden wir noch näher eingehen bei der Besprechung der Holzplastik des 16. Jahrh.

Der Grabstein des Johannes Neuhauser († 1516) unter dem Nordturm der Fraunkirche ist nur wegen der barocken Idee des Reliefs zu erwähnen: es stellt ein ganzes Gerippe im Sarkophag dar, in dem Kröten, Schlangen und Mäuse herumkriechen. Für die Angehörigen des seligen Neuhauser muss dies ein trostvoller Anblick gewesen sein.² Die Darstellung von Gerippen, Totenköpfen, Knochen auf den Grabsteinen werden erst seit Beginn des 16. Jahrh. häufiger. Im 15. Jahrh. kommen sie auch, jedoch seltener vor.

Von 1516 rührt das Freisinger Epithaph des Kanonikus Schaffmansperger her. Die Halle, unter der der Geistliche kniet, zeigt Elemente der Gotik und der Renaissance gemischt. Das Porträtrelief ist ohne Wert.

Ganz in Renaissanceformen ist der Grabstein des Peter Kalbsor ausgeführt; eine Nische mit Rundbogen, den zwei Säulen auf hohem Sockel tragen, die Fläche, auf der die Inschrift steht, ahmt ein Pergament mit aufgerolltem Rande nach. — Nur Rundbogen und Pilaster trägt der Stein des Dr. Wirsing, im Garten des Seminars. Das Relief auf dem Denkstein des Mathias Hörlein von 1535 gehört schon einer weiter vorgeschrittenen Kunst an. In abgeklärten Renaissanceformen giebt es eine Darstellung der Kreuzabnahme.

Schluss-
bemerkungen.

Dass sich aber noch die Manieriertheiten vom Anfang des Jahrhunderts lange erhielten, beweist das Relief des Ölbergs auf dem Stein des A. Pruners von 1551, wo die Gewänder noch jene sonderbaren Umklappungen mit einem kleinen zwicklichen Gefält zeigen.

Den Grabmonumenten von künstlerischem Wert haben wir eine nähere Beachtung geschenkt. Der Stil der Werke hält sich im grossen und ganzen von den Manieriertheiten und Ausschweifungen der Holzplastik fern; die schwere Bearbeitung des Materials schrieb hier eine gewisse Mässigung vor.

Liegt der Schwerpunkt der Münchner Kunst auch nicht in der Grabsteinplastik, so ist sie doch in zweierlei Hinsicht von grosser Bedeutung: einmal als Porträtplastik, in der ein kräftiger Realismus herrschend ist; eine schon längst angebahnte Entwicklung erreicht hier am Ende des 15. Jahrh. ihren Höhepunkt.

Zweitens findet der monumentale Zug, der durch die oberbayerische Kunst geht, hier seinen stärksten Ausdruck.

III c.

Die Holzplastik.

Während die Grabsteinplastik in den angedeuteten Richtungen hin sich entwickelte, waren es wiederum andere Elemente, die in den Werken der Holzplastik vorzugsweise zum Ausdruck kamen. Allgemeines.

Mit wenigen Ausnahmen sind die Holzskulpturen Werke der kirchlichen Kunst. Fast nur Heilige kommen zur Darstellung. Es handelte sich also um Idealschöpfungen; und so werden denn auch gewisse, immer wiederkehrende Typen ausgebildet, an denen die einzelnen Künstler im grossen und ganzen festhalten. Dagegen war auch wieder die Neigung zu individueller Gestaltung in der Münchner Kunst zu gross, um nicht nach bestimmtem Ausdruck zu verlangen, und der realistische Zug der Zeit bringt in jene typischen Darstellungen ein höchst reizvolles Leben, vorzüglich durch die Wiedergabe der Altersunterschiede an den Figuren (siehe auch S. 61), und durch die Wahl der Zeittracht statt eines idealen Gewandes, das man freilich nicht ganz aufgibt.

Dazu kam nun ferner die Eigenart der einzelnen Bildhauer, die die derzeitigen Werke bereits belebt und von einander unterscheidet.

Die Bildhauer waren in München wie überall in einem Zunftverbande zusammengeschlossen; und dass dies Zunftverhältnis mit seinen vielfachen Verpflichtungen einer individuellen Entwicklung der künstlerischen Persönlichkeiten oft hemmend entgegentrat, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung. Stand doch

der Maler und Bildhauer in vielen Städten in einer Reihe mit Sattler, Gerber u. s. w.

Die zünftigen Bestimmungen waren streng und gingen bis ins einzelste.

Neben den Meistern arbeiteten in den Werkstätten noch zahlreiche Gesellen und Lehrlinge. Unter den Hunderten von noch erhaltenen Schnitzwerken rühren unzweifelhaft viele von Gesellenhand her, und wir haben demgemäss zwischen künstlerischen und (ganz oder theilweis) handwerksmässigen Arbeiten zu unterscheiden, und letztere müssen zurücktreten, wenn wir ein deutliches Bild gewinnen wollen von dem, was die Münchener Kunst Bedeutendes in sich trug.

Trotzdem können wir sagen, dass selbst die handwerksmässigen Stücke niemals eine mechanische Nachahmung anderer Werke bieten; unter den zahllosen Madonnenstatuen z. B. finden sich nicht zwei, die sich genau gleichen. Das will viel sagen und nötigt uns Achtung ab vor dem Geist, der in jenen zünftigen Werkstätten herrschte, und Bewunderung vor der künstlerischen Kraft, die damals im Volk lebte und nach Bethätigung rang, die sie leider nicht überall nur in der Masse fand, als man wünschen durfte, Hat sich doch selbst Dürer nur mühsam eine seiner würdige Stellung zu schaffen vermocht! Beklagte er sich doch selber über die Ungunst äusserer Verhältnisse. Wie anders war's doch in Italien. — Ach, wie wird mich nach der Sonne frieren! Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer. —

In München bleiben die Künstler noch bis zu der Zeit, wo die eingewanderten Ausländer auch den Einheimischen eine angesehenere höhere Stellung ver-

schaffen, in den Banden des Zunfttums. Von ihren persönlichen Verhältnissen ist uns darum fast gar nichts bekannt.

Nur die Werke, die uns bewahrt blieben, sind ein Zeugnis dafür, dass in der Münchener Schule bedeutende künstlerische Persönlichkeiten aufgetreten sind.

Nur in wenigen Fällen haben wir bestimmte Zuteilungen an einzelne Meister gewagt, im allgemeinen aber uns begnügt, die bunte Masse der Münchener Schnitzwerke, deren Datierung sich bisher immer nur auf die Angabe (Ende des 15. Jahrh.) beschränkte, in mehreren sich deutlich scheidenden Gruppen anzuordnen.

Die Entstehung der Skulpturen fällt ungefähr in die Zeit von 1470—1500.

Die Zeit von ca. 1470—1490.

Eine Reihe von eigenartigen Meistern muss in den Jahren von 70—80 in München aufgetreten sein. Die grösste Entfaltung ihrer Kunst fällt jedoch etwas später in gleicher Entwicklung mit den Grabskulpturen. Für den Stil der 70er Jahre sind zwei Figuren, die Herzog Sigmund in die Fraunkirche stiftete, ungefähr aus dem Jahre 1472, Maria und Johannes, etwas über lebensgross, bezeichnend.

Die Köpfe tragen einen höchst individuellen Charakter. Johannes ist weniger gelungen.

Der Kopf der Madonna ist schmal, mit langer feiner Nase, kleinem Mund. Ernst und herbe der Ausdruck der Schmerzensmutter. Johannes trägt steife

Locken, die Augen sind etwas verzeichnet, der Hinterkopf fehlt fast ganz. Der Gewandstil noch unbeholfen, wenn auch nicht ohne grossen Zug, wie er der Münchener Schule überall eigen ist. Die Faltentiefen sind mit breitem Meissel herausgeschlagen (als Modell für diesen Faltenwurf diente wahrscheinlich nicht Zeug, sondern steifes, geleimtes Papier und Leder, wie Robert Vischer vermutet).

Die gleichen Vorzüge und Mängel wie an diesen Statuen kann man an den Werken in der 1478 erbauten Kirche von Pipping vielleicht noch in erhöhtem Masse beobachten. Zwei Pippinger Figuren, Maria und Johannes, von einer Kreuzigungsgruppe, sind in das Nationalmuseum gekommen. Die Kenntnis der Körperformen erscheint an ihnen fast noch geringer als an den beiden Skulpturen aus der Fraunkirche. Johannes, mit seiner viel zu dünnen, in den Hüften geknickten Gestalt, erinnert an Werke der frühern Gotik. Der Blick für richtige Körperproportionen war auch um diese Zeit im allgemeinen noch nicht um vieles schärfer als früher, der Sinn für ungezwungene Bewegung einer menschlichen Gestalt noch wenig geübt. Allein an den Köpfen ist eine feine formale Durchbildung wahrnehmbar. Daneben tritt die Gewandung bedeutsam an den Statuen hervor (siehe darüber im allgem. S. 60). Am Johannes erscheint sie sehr scharfbrüchig, der Faltenwurf am Kleid der Madonna weicher, voller, fließender, ähnlich wie an den Figuren der Altäre in Pipping und des spätern Altars aus Menzing (siehe S. 69).

Der Pippinger Hochaltar enthält im Schrein zwischen zwei Heiligen die (lebensgrosse) sitzende Figur

des St. Wolfgang, eine Skulptur von überaus lebendiger Auffassung. Im linken Arm trägt der Heilige das Kirchenmodell; seine Kniee sind nach rechts hinüber gewendet. In der Weise, wie der Leib auch hier und an den zwei stehenden Altarfiguren in höchst manierter Weise nach einer Seite hervorgepresst ist und in der geneigten Kopfhaltung prägt sich noch die Empfindsamkeit der gotischen Kunst in vollem Masse aus und weit mehr als dies bald nachher an Skulpturen, die nur etwa ein Jahrzehnt später entstanden, noch der Fall ist. Die charaktervollen, kräftigen Züge der Gesichter (St. Wolfgang als alter Mann), der reiche, schwere Faltenwurf kennzeichnen das Münchener Werk.

Die kleinen Statuen der Seitenaltäre zeigen dieselbe Auffassung. Auf dem Südalтар im Schrein Maria, Wolfgang und Leonhard, am nördlichem Altar Christus, Laurentius und Sebastian.

Erasmus Grasser war in den 70er Jahren sicherlich schon thätig. Seine erste Arbeit kennen wir in den zehn Narren, eigentlich Maruskatänzern. Der Magistrat bestellte sie 1480 für den neuen Rathausaal. Die Tänzer, in phantastischem, excentrischem Kostüm, mit überlangen Schnabelschuhen, Schellenkappen, engen Beinkleidern und kurzen Leibchen, sind tanzend dargestellt in ungeheuerlich gespreizter Bewegung. Sie beugen sich nach vorn, mit lebendiger Gebärde, wie zum Reigen auffordernd, breiten sie die Arme dabei aus. Von den hohen Mützen flattern lange Sendelbinden herab.

Die Figuren sind polychrom und sehr sorgfältig ausgeführt. Die ausgezeichnete Beherrschung der For-

men bringt die Meisterschaft Grassers wieder vor Augen. — Die Gesichtstypen mit langen etwas gebogenen Nasen mit stark betontem Rücken, vortretenden Backenknochen und spitzem Kinne; die Hände mit auffallend langen Fingern.

Das sind die einzigen sichern Schnitzwerke Grassers. Drei andere möchten wohl auch seiner Werkstatt entstammen: zunächst der Altar in Ramersdorf bei München von 1483. Die zwei Standflügel, und die beweglichen Flügel an der Aussenseite sind bemalt. Sie erzählen in vier Szenen die Geschichte von der Schenkung des Ramersdorfer Kreuzpartikels. Der Mittelschrein enthält das Hochrelief der Kreuzigung, eine umfangreiche, malerisch angelegte Komposition (2,10 : 1,35). Um das Kreuz gruppiert sich auf der einen Seite die Schar der Frauen.

Maria sinkt von Schmerz überwältigt zusammen und wird von zwei Begleiterinnen unterstützt. Dahinter blickt Johannes wehmütig hinauf. Auf der andern Seite stehen drei Soldaten und rings um das Kreuz weiterhin eine Gruppe Volks, darunter Joseph von Arimathia und einer, der dem Gekreuzigten den Ysop hinaufreicht. Im Mittelgrund die Grablegung, ferner eine (gemalte) Landschaft mit Goldgrund. Zu beiden Seiten sind Felsen angedeutet. Neben dem Kruzifixus schweben zwei Engel.

Die Innenseiten der Flügel schmücken vier Flachreliefs: Christus auf dem Ölberg, die Geisslung, Christus vor Kaiphas, Christus vor Herodes.

An dem Werke fällt zu allererst die Lebendigkeit des Ausdrucks auf. Wie ist alles, jede Miene, jede kleine Bewegung, fein empfunden. Schmerz und

Trauer spiegeln sich in der mannigfaltigsten Weise in den Gesichtern wieder. Nicht in das konventionelle Neigen des Kopfes, sondern in das Antlitz selbst, in Mund und Augen ist der Ausdruck gelegt. Dabei sprechen Hände und der ganze übrige Körper mit. Es zeigt sich nirgends so klar wie darin der Fortschritt seit den 70er Jahren.

An den Flügelreliefs macht sich mehr als an der Kreuzigung die Gebundenheit damaligen Schaffens bemerkbar, namentlich in den übertrieben heftigen Körperbewegungen. An zwei Figuren ist auch in der Fussstellung die Perspektive misslungen, sonst aber ist auch hierin kein wesentlicher Mangel zu entdecken.

Auch die Anbetung in fünf Freifiguren, im Freisinger Dom, dürfte wenigstens der Grasserschen Werkstatt entstammen. Die Figuren Grassers treten alle fest auf, tänzeln nicht wie viele andere derselben Zeit, aber sie setzen die Füße übertrieben auswärts und machen dazu lange Schritte. So erscheinen die kleinen Heiligenstatuen am Aresingergrabmal, so auch die Figuren auf dem Chorgestühl der Fraunkirche, dessen plastischer Schmuck als das Werk Grassers gelten kann. Der erwähnte Umstand, ferner die Gesichtstypen, die denen am Ramersdorfer Altar und gleichermassen an den Köpfen der zehn Tänzer auffallend ähneln und der wie dort massvolle Stil des entschieden mehr plastisch als malerisch gedachten Faltenwurfs dürften die Zuteilung an den Meister jenes Altarwerks berechtigt erscheinen lassen, indem wir Grasser erblickten.

Bei Nagler, Kunstanzgr., und darnach bei Sighart, Gesch. d. bild. K. i. Bayern, S. 504, eine Notiz, wonach

ein „Asam“ oder „Usein“ das Chorgestühl gefertigt hat. Leider ohne Beglaubigung. Erasm. konnte leicht in obiger Weise falsch gelesen werden. Gegen die Zahl 1512 spricht der Stilcharakter doch wohl zu deutlich.

Sechzehn Reliefs von Heiligen befinden sich an den Aussenwänden des Chors. Ihre voll herausgearbeiteten Köpfe ruhig, milde im Ausdruck, der Blick gesenkt; die meisten halten ein Buch in den Händen; die Gewänder liegen nicht viel auf, sind in kantige Falten gelegt, die gleichmässig in Bruch und Länge erscheinen. Die Positionen teilweise etwas geschraubt.

Grossartig und ernst, düster und herbe blicken uns dreissig Gestalten der Propheten, Apostel und Kirchenväter an. Ihre Halbfiguren (ca. 80 cm) ragen über den hintersten Sitzen aus der Wandung hervor. Es sind lauter abgehärmte Gesichter, die sich Einem hier zuwenden; mit langen prononcierten Nasen, mit grossen schiefgestellten Augen (ihre Längsachse, in der Mitte gebrochen, geht nach den Schläfen zu herab). Die Kopfbedeckungen phantastisch und mannigfaltiger Art: Turbane, Hüte mit kurzer, breiter Binde, die unter dem Hals befestigt ist, mit langer Sendelbinde, wechseln mit kleinen, runden Kappen, mit der päpstlichen Tiara, der Bischofsmütze. Die Mütze Daniels ähnelt einer Mitra des 12. Jahrh. Eine Rundkappe, in der Mitte eingesenkt und die Senkung von einem Band durchzogen, das vom vorderen Stirnreifen nach hinten verläuft. — Die meisten Figuren halten ein Buch. — Die Gewandung an diesen Halbfiguren ist in länglichen, energisch geführten Spitzfalten angeordnet; ohne Umklappungen.

1492 oder kurz darnach muss das Werk entstanden sein, denn damals ward das Kollegiatstift gegründet und die Chorherren brauchten ein Chorgestühl. Es ist anzunehmen, dass dessen Ausführung ganz in den Händen eines Meisters lag. (Die Zahl über Mathäus ist 1560 zu lesen, nicht 1500, so bei Haack, Gotische Archit. u. Plast. von Landshut. München 94, S. 85) bezieht sich also auf eine Restauration des Gestühls.

Die Predella am Hochaltar der Franziskanerkirche (ca. 1490—92, Nationalmuseum, Saal 9) mit der Grablegung in kleinen, teilweise freigearbeiteten Figuren ist nur kostümlich interessant; der Ausdruck noch ganz gering, die Bewegungen noch ungeschickt und gespreizt. ((Wohl eine Gesellenarbeit, die sich daher schwer, am ehesten noch hier einordnen lässt.)

Die zweite Gruppe umfasst die Werke im Stile II. der Blumenburger Skulpturen. Die Ausschmückung der Blumenburger Kirche geschah nach ihrer Erbauung, etwa in den Jahren 88—90. Mit einem Spielraum von ungefähr 20 Jahren können wir also die Werke dieser Stilgruppe ansetzen.

In den Blumenburger Statuen erscheint der Knitterstil, auf den wir nochmals eingehen werden, auf eine Höhe statuarischer Wucht und Monumentalität erhoben, zu klarer Einfachheit geläutert. Das Gewand ist ganz selbständig behandelt, die Körperformen scheinen selten durch; meist findet sich nur das Knie des Spielbeins angedeutet. Mächtige, starre Falten, von holziger Festigkeit in senkrechten und schrägen Linien, geben den Gestalten, im Verein mit den männlichen, charakter-

vollen, — manchmal freilich etwas verknöcherten, naserümpfigen (um diesen Ausdruck Dürers zu gebrauchen) — Gesichtstypen, einen Zug machtvoller Grösse.

Aber auch ihnen haften noch Mängel damaliger Kunst an. Die Füsse sind bei einigen übertrieben auswärts gesetzt und gross, platt und mager. Dagegen sind die Hinterköpfe sehr schön ausgebildet, während sie sonst, auch bei ganz verwandten Statuen, meist sehr flach sind. Die Gesichter ähneln denen an Grasserschen Köpfen, doch sind die Nasen im Verhältnis zur Stirn und Untergesicht kürzer, gerader, edelgeformt und nicht zu schmal.

Auf den Staffeln des Hochaltars stehen die Statuen Johannes des Täufers und des Jakobus des Älteren. Jakobus, wie tanzend, setzt den rechten Fuss weit zurück, ganz hinter den linken. Das Antlitz des Johannes, von langem Bart und Lockenhaar umrahmt, etwas bäurisch und knorret. (Über die herrliche Madonna [Abbildg. Bode, Gesch. d. Plastik] S. 107. — Siehe über den Christus S. 93.)

Interessant zum Vergleich ist die Weltrichtergruppe links neben dem Hochaltar (Anfang d. 16. Jahrh. — Maria, Johannes ca. 32 cm). Maria ganz nach der grossen Figur gearbeitet, aber die Details, die kleineren Falten und das vortretende Spielbein sind weggelassen. Eine so feine, sorgfältig ins einzelne gehende Ausführung, wie an den Grasser-Figuren, findet sich hier so wenig, wie sonst an den kleinen Statuen. Sie sind mit demselben grossen Werkzeug geschnitzt und lassen die Natürlichkeit und Freiheit des Gewandstils vermissen. Zwei kleine Figuren, Maria und Johannes (39 cm) in Johanneskirchen bei München, dem Blüten-

burger Stil verwandt, zeichnen sich unter den andern durch ihre feinere Bearbeitung vorteilhaft aus. Nicht in dem Grade ausgebogen und auswärtstretend mit ruhiger, massvoll gehaltner Gewandung gehören sie wohl den 90er Jahren an.

Maria und Johannes (betend, lebensgross) über der Empore der Blumenburger Kirche sind auch den andern Werken stilverwandt. Ebenso Paulus und Andreas im Nat.-Mus. (S. IX).

Auf dem Lande, in den B.-Ä. Bruck und Dachau besonders, kehrt der Stil öfters wieder. Unter den Werken seien drei Apostel in Gmund am Tegernsee und ein Stephanus, Maria und Georg in Neuried bei Soln erwähnt. St. Georg, mit einem Eisenhut in Rüstung und reichgefalteten Mantel, auf einem sehr zierlichen kleinen Drachen. Der Gesichtstypus ist hier ein wenig anders, mehr in sonstiger Manier: die lange Nase nach innen gebogen, mit weiblich kleinen Nasenlöchern, das Kinn geteilt. Der Kopf der Maria setzt auf langem Halse auf; mit vollem Gesicht.

Hat der Meister der Blumenburger Apostel seinen iii. Schöpfungen einen eigenartigen monumentalen Zug verliehen, so setzte sich der Stil, den wir als Knitterstil bezeichneten, und in den zwei Figuren der Fraunkirche von 1472 schon kennen lernten, in seiner Weise bestimmter, in einer grossen Menge von Werken fort. Sie erreichen teilweise auch einen grossen, einfachen Charakter. Namentlich werden die Falten der stofflichen Struktur entsprechend behandelt. Ja, man kann sagen, dass in diesem Stil weit mehr Naturalismus

herrscht als im Blumenburgschen oder dem Stil Lebs¹⁾ und den geschwungenen Gewändern des 16. Jahrh. Als Modelle dienten den Schnitzern offenbar steifleinene, dünne und starke Stoffe: wir finden ganz grosse schwere Falten; der Mantel etwa ist vornherüber an einem Zipfel aufgenommen, von diesem und in gleicher Höhe an der andern Seite laufen zwei starke Falten schräg herab und vereinigen sich in einem rings scharf abgebrochenen Dreieck, dessen Spitzen nach unten in einer weiten Mulde verläuft. In mehreren solcher Faltennester, teils verbreitert, verflacht, verschoben, kleinen und grossen, ist der Fall der Kleider gebildet. Bei dem dünnstofflichen Tuch herrschen die kleinen knittrigen, zerfahrenen Falten vor. Ihnen wird nur durch die polychrome Behandlung eine einheitliche Wirkung verliehen (wie die abgekratzten, hellfarbigen Gewandfiguren wirken, kann man an einigen Statuen im Nat.-Mus. sehen), ein Beweis, wie sehr das malerische Element in der spätmittelalterlichen Plastik vorherrschte. Als dies in dem völlig ausgebildeten Gewandstil am Ende des 15. Jahrh. seinen stärksten Ausdruck gewonnen hatte, musste auch eine Weiterentwicklung unmöglich werden. Das eigentliche Wesen der Plastik war aufgegeben. Man behandelte das Gewand der Figuren nicht als leichte Hülle, die alle Körperformen reflektiert. Das Studium von Form und Bewegung des menschlichen Körpers trat, obwohl es nicht ganz vernachlässigt wurde, doch weit zurück. Eine scharfe Beobachtung der Natur verraten eigentlich wohl nur

¹⁾ Die Seitenfiguren am Ebersberger Grabmal. Der Mantel der Stifterin auf dem Grabstein in Attl noch in der geschilderten Weise des Knitterstils, aber geschwungener.

die Köpfe der Figuren. — Wir werden sehen, wie man im 16. Jahrh. einlenkte und die spezifisch plastische Auffassung in den Skulpturen wieder mehr zur Geltung kam.

Die Meister, die den mehr naturalistischen Gewandstil bevorzugten, vermögen zugleich ihren Gestalten einen Zug von Individualität zu verleihen, wie sie später vielleicht selten zu finden ist. Alle Stufen des Alters, ernste Männer, Matronen, Jungfrauen sind in lebendiger Auffassung wiedergegeben (Berthold Riehl stellt in diesem Sinn eine Reihe von Figuren zusammen. Zeitschr. f. Kunstgew., 1890). Die Gesichter sind sehr ähnlich gebildet den schon besprochenen Typen der Münchner Schule. Die langen gebogenen Nasen kurz angesetzt, die Augen stehen schräg in ihren Höhlen, die Brauen etwas hoch gezogen, der Mund ist energisch und fest geschlossen. (Der Hinterkopf oft zu flach; man vernachlässigte die Rückenseite meist; ganz ausgeführte Rundfiguren kommen fast gar nicht vor.) So zeichnen sie sich vor fränkischen Werken durch Kraft und Herbheit des Ausdrucks aus. Die schlanke Figur ist doch nicht so lang gestreckt und ausgebogen, wie noch die Gestalten Riemen Schneiders. Der Gewandstil verliert sich nicht in solcher Wirrnis verzwickter Falten.

Durch grosse Auffassung zeichnet sich namentlich ein Michael im Freisinger Museum aus; im Faltenwurf auch ein Sebastian in Deutenhausen, beide sehr auswärts schreitend, die Figur Sebastians etwas zu zierlich tänzelnd; ähnlich die Rüstungsfigur des St. Georg in Unterbiberg, B.-A. München I; der Heilige mit schönem, männlichen Antlitz, mit ausnehmend

grossen offenen Augen, mit vollen Lippen, in den Backenknochen markige Kraft; ein charakteristisches Münchner Werk. Das Haar in dichter Perücke aus kleinen hängenden gerollten Löckchen, wie gewöhnlich.

Der St. Georg in Berg am Laim bei München, von geringem Gesichtsausdruck, zeichnet sich durch energische Bewegung aus.

Die kleinen Figuren, Stephanus und ein Heiliger im S. X, Nat.-Mus. (am Altar 5) sind minderwertige Arbeiten aus derselben Zeit.

Ein Gewandcharakter kehrt öfters wieder; er ist durch die einfache Technik bezeichnet: man sieht allenthalben an den drei- und viereckigen Falten den Einsatz eines breiten Meissels. Die Faltengruppen ordnen sich ähnlich wie bei dem oben geschilderten Stil, aber die rundliche Bearbeitung der Faltenrücken tritt hier zurück.

Eine auch sonst hervorragende Arbeit dieser Art ist die Anna Selbdritt in der Freisinger Pfarrkirche (ca. 90 cm); ferner eine kleine Heiligenstatue im Bischofsornat (35 cm) in Engelschalking (B.-A. München I), an den Blütenburger Stil erinnernd. Juliana und Benno in der Hauskapelle des Klosters Schäftlarn: Juliana mit einfachen milden Zügen, lang nach hinten wallendem Haar, der Mantel mit tiefem breiten Gefäll, bedeckt den ganzen rechten Arm (ein Motiv, das nicht oft wiederkehrt). Im National-Museum eine rohe kleine Statue einer Heiligen (S. X am Alt. 5), deren derber Stil den Münchner Lokalcharakter trägt. Ein sehr charakteristisches Werk ist die Verkündigung in Merlbach (in lebensgrosser Fig.). Das Gefält erscheint überaus brüchig, die Gestalten zeichnen sich durch die zarte Auffassung jungfräulichen Wesens aus.

Eine genauere Zeitbestimmung als etwa 70—90 ist für alle diese und ähnliche Werke nicht möglich, weil datierte Statuen zu wenig vorhanden sind.

Im Stilcharakter der ganzen letzten Gruppe, gleich wie auch der Menge der Skulpturen im Blütenburger Stil verwandt, zeigt sich eine Maria in Solln (B.-A. München I) und zwei Statuen des Johannes und Andreas (Nat.-Mus. S. IX, hinter Altar XI). An allen dreien erscheint die Faltengebung schon weicher. Noch in einigen anderen Werken fließen die Stilmanieren in einander über. Der kniende Diakon mit seiner Gattin (in Nat.-Mus., S. IX) erinnert an Typen Grassers, während das Gewand für seinen Stil zu starr und brüchig erscheint (Meisseleinsatz). Die hl. Margareta und Magdalena, in der reichen Tracht der Zeit, mit den langen wehenden Schleiern und bauschigem eckigen Faltenwurf (Freisinger Dom, Sakristei) sind hier noch zu erwähnen. Ebenso die zwei Heiligen in Mittersendling bei München, die aus dem Kloster Schäftlarn stammen (Mayer, Diöcesan-Statistik): St. Dionys, als alter Mann mit feinem Mund und spitzer gerader Nase, Juliana mit hoher, stark vorstehender Stirn, hohen Brauen und kleinen Mund — ein Gesicht, das typisch ist für das Schönheitsideal des 15. Jahrhunderts.

Die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts.

Allgemeines.

Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts heben überall in Deutschland die ersten Renaissancebewegungen an. Der Einfluss der italienischen Kunst wächst mehr und mehr. Zugleich aber regen sich auch eigentümliche innere Kräfte im deutschen Volksgeiste.

Gerade in München, wo die Beziehungen mit dem Ausland noch unbedeutend bleiben und das künstlerische Leben nach aussen hin im grossen und ganzen strenger abgeschlossen ist, gestalten sich die Wandlungen auf dem Gebiet der Kunst höchst eigenartig.

Wie schon gesagt, schien die Entwicklung der mittelalterlichen Plastik bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts an ein Ende gelangt zu sein und ein Umschwung musste notwendigerweise eintreten, da ja die Kunstübung nicht aufhörte.

Welcher Art die Wandlungen waren, die das 16. Jahrhundert mit sich brachte, wollen wir im folgenden nachzuweisen versuchen.

Die Kostümgeschichte verzeichnet um 1495 etwa den Beginn einer neuen Epoche. Die reiche, lebenslustige Existenz des 15. Jahrhunderts hatte sich, ihrem

Charakter gemäss, auch die Tracht gebildet. Zu solchen Ausschweifungen, wie damals, ist die Mode höchstens noch zur Zeit der Pompadours gekommen. Jeder Laune, jeder bizarren Idee gab man nach. Die Bürger Münchens standen in Hinsicht auf Reichtum und Mannigfaltigkeit der Tracht hinter den Ulmern, Nürnbergern, Augsburgern nicht zurück.

Die Statuen vom Ende des Jahrhunderts tragen fast durchgehend die fröhlichen bunten Trachten der Zeit. Die Frauen in langen Ober- und Unterkleidern mit tiefem Halsausschnitt, hochgeschnürten Busen; ihre Kopfbedeckungen verschiedenster Form: Turbane, Krusler, Hauben mit langen Schleiern und breiten Wangenbinden. Die Männer trugen ebenfalls allerlei Kappen, Kapuzen und Hüte. Ihre Kleidung schloss eng an den Körper an, die Schuhe oft mit hohen, weichen Stulpen, mit langen Spitzen versehen. Für die Frauentracht sind die beiden Figuren in der Freisinger Domsakristei und die Predellagruppe des Altars der Franziskanerkirche, neben vielen anderen, besonders charakteristisch. Von den Moden der Männer geben uns die genannten Werke Grassers, die Reliefs in Neuhausen (B.-A. München) einen Begriff. Um 1490 wich der lange Schwabelschuh den sogenannten Entenschnäbeln und 1494 ist das erste Kuhmaul nachweisbar. Die Kleidung wird von nun an wieder weit, der Tappert und die kurze Jacke macht der wallenden Schaubе Platz. Das Haar pflegte man ehemals in langen Locken gekräuselt zu tragen; so haben wir es an den Statuen des 15. Jahrhunderts gesehen. Um 1520 hat sich die Sitte schon eingebürgert, Bart und Haupthaar kurz zu schneiden und schlicht herabzu-

kämmen; das Mieder der Weiber ist bis an den Hals hoch hinauf geschlossen.

Der Umschlag in der Sphäre der Kunst macht sich bereits in den neunziger Jahren bemerkbar. Die Seitenfiguren und das Bild der Richardis am Ebersberger Hochgrab geben uns hier einen festen Anhaltspunkt. Der bedeutsamste Zug in der Gewandung ist schon hervorgehoben worden. Die Rundung, der Schwung, in dem die Falten geworfen sind, im Gegensatz zu den Ecken und Kanten in der früheren Zeit, bildet ein Hauptkennzeichen des neuen Stils.

Das letzte grosse datierte Werk stammt von 1496. Zwei vollständige Altarwerke sind uns in den Altären von Milbertshofen und Merlbach erhalten (1510 und 1513). Beide zeigen einen völlig ausgebildeten neuen Stil, der schon wieder in Manier umgeschlagen ist. In die Zwischenzeit fällt der Grabstein des B. Bötschner in der Peterskirche von 1505. Der Andreasaltar der Fraunkirche trägt zwei Zahlen, 1498 und 1513. (Am runden Abschluss. — Die Zahlen, jetzt übermalt, sind uns durch Nagler überliefert, Oberbayr. Archiv, Bd. IX, S. 216.) Sein Stil macht es wenig wahrscheinlich, dass er in dieselbe Zeit wie die obengenannten Altäre fallen sollte. 1498 ist er wohl im ganzen fertig gestellt worden. Vielleicht bezieht sich die Zahl 1513 auch nur auf die Vollendung des oberen architektonischen und figürlichen Teils.

Der Grabstein des Bötschner ist offenbar im Anschluss an sein Pendant von 1482 gemacht und möglicherweise auch ein Werk Grassers. Die Stilverwandtschaft scheint jedoch nicht gross genug, um es ihm mit Bestimmtheit zuschreiben zu können. Andererseits

wäre es auch nicht unberechtigt, anzunehmen, dass Grassers Stil im Laufe von mehr als 20 Jahren gewisse Änderungen erfahren hat. Wir kennen Grassers Persönlichkeit und deren Entwicklung doch zu wenig, um die vorliegende Frage sicher zu beantworten.

Die kleinen Apostelfigürchen an den beiden Seiten sind noch in der alten Weise auswärtsschreitend aufgefasst. In der Faltenbehandlung machen sich an den Hauptfiguren bereits neue Züge geltend. Besonders die Casula des knieenden Gregor ist in rundem, sicherm Schwunge geworfen, ihr Vorderteil merkwürdig herumgeklappt, so dass es eine grosse Scheibe bildet, in deren Mitte vier Falten zu einem kleinen Quadrat zusammenlaufen. Darin zeigt sich schon eine Sonderlichkeit des Stils, wie sie früher nicht vorkommt. Eine gewisse Steifheit der Haltung und Starrheit im Ausdruck machen es wahrscheinlich, dass wir es hier nicht mit einem Originalwerk Grassers zu thun haben.

Das harte Material des roten Marmors zwang wie auf dem Altar des Kaspar Marolt zu einer einfacheren, noch etwas eckigen Faltenbehandlung.

Nach dem Verlauf des ersten Jahrzehnts ist das Wesen des neuen Stils völlig entwickelt. Alle Formen erscheinen rundlich, weich und gross. Aber seine Unarten treten bereits störend auf.

Zwischen ca. 1490 und 1510 geht also eine bedeutsame Entwicklung vor sich. Eine Reihe von Werken lässt sich entsprechend in diesen Zeitraum von ungefähr 20 Jahren einordnen.

Der knittrige Faltenstil erhält sich noch in den 90er Jahren. Die kleine Statue der Katharina in Pullach ist noch ganz in früherer Weise behandelt,

Zeit von ca. 14
bis um 1500

das Haar fällt nach hinten, die Falten kräftig und brüchig, der Rand des Gewandes ist an einer Stelle umgewandt, die Haltung schon gerade, ohne Ausbiegung in den Hüften.

Christus, Maria und Johannes im Nat.-Mus. (S. IX) müssen, nach der Haartracht des Johannes zu urteilen, schon der Zeit um 1500 entstammen. Die grosszügigen Gewänder sind noch kantig und schroff gemeisselt.

Die Manier, die Gestalten in der Hüfte nach einer Seite auszubiegen, lässt man immer mehr fallen. Die Ampermochinger Maria weist noch den älteren, brüchigen Faltenstil auf, aber die ungezwungne, nicht mehr geschraubte Haltung weisen auf die Wende des Jahrhunderts.

Ein heiliger Antonius (?) in Neuried gehört in die Mitte der 90er Jahre. Der volle Mantel fällt in ruhigen Falten herab. Sein Stil erinnert im ganzen an einen abgeschwächten Blütenburgschen. In der Art aber, wie das Kleid aufgenommen wird, mit dem hangenden Zipfel, dessen Randwindungen schräg nach unten im grossen Zuge verlaufen, zeigt sich schon der schwungvolle Zug des 19. Jahrh.

In einer andern Werkstatt sind die beiden Figuren in Kronsdorf bei München entstanden (Corbinian und Margaretha, 0,90 m). Ihre Verbindung weicher Langfalten und rundlicher Faltennester, der ruhige Ausdruck, der im 15. Jahrh. wohl erstrebt scheint, jedoch immer noch in Starrheit verfällt, sowie die gerade, straffe Haltung und die Untersetztheit der Gestalten begründet die Datierung um 1500.

Die beiden Reliefs des Onuphrius und Herzogs Sigmund (!) auf den Standflügeln des Andreasaltars

besitzen noch eine knittrige, kleinliche Faltengebung. Sigmund in Rüstung mit Schild und Lanze und mit breiten Schuhen. Das Gesicht, mit einem Vollbart und sehr schiefgestellten Augen, ist verhältnismässig starr. Onuphrius, von gleichem Typus, in ein Fell gekleidet.

Die Typen an den kleinen Reliefs gleichen den beiden Gestalten. Das Gefält ist hier ruhig, aber ohne bedeutenden Zug; an einigen Stellen ist der Rand der Gewänder umgeschlagen; der Mantel des knieenden Heilands ist in der üblichen schwunghaften Manier um die Knie geworfen.

Ein höchst interessantes Werk ist der Altar aus Menzing (bei München), wie zu vermuten nach 1492, dem Erbauungsjahr der dortigen Kirche, entstanden, obwohl dies Datum für den Stil der Statuen etwas spät erscheinen muss. Sein Charakter ist im allgemeinen noch der der vorhergehenden Jahrzehnte und erinnert an das Gepräge der Pippinger Altäre und des Johannes und der Maria ebendaher. In der Nische des retabulum, unter einem von Ranken durchwachsenen Kleeblattbogen stehen die Statuen der Maria mit dem Kinde, Katharina und Barbara, beide mit ihrem Abzeichen, dem Schwert und Kelch und Turm.

Die Figuren erscheinen ziemlich schlank und schmalschultrig, die natürliche Körperfülle aber zeichnet sie doch vor ähnlichen Werken vorheriger Zeit aus. Der Leib ist noch ein wenig nach vorn herausgedrängt. Die Gesichtsbildung entfernt sich etwas von der sonst in der Münchner Schule üblichen: die Köpfe der drei Heiligen zeigen rundliche, volle Formen. Besonders bemerkbar wird das Doppelkinn und die starke Stirn.

Der Faltenwurf ist auffallend reich an verschiedenen Motiven. Das Kantige und Eckige ist dabei durchaus vermieden, wie es dem Stil der 90er Jahre entspricht.

Am Altöttinger Altar datieren drei Figuren im Mittelschrein aus der Zeit um 1500. St. Blasius, als alter, bartloser Mann charakterisiert, hält in der rechten eine Kerze, in der Linken ein Buch. Seine Alba fällt in tiefen, scharfen Falten herab, die sich unten brechen. An der Dalmatica sind sie noch eckig und brüchig, aber durchaus ohne kleinliche Züge. Die Heiligen, Stephanus und Laurentius, tragen einen jugendlichen Typus. Die breiten Gesichter mit sehr grossen Augen und zierlichem Mund und Nase, von eigentümlichem Reiz. Die Alba ist wie bei Blasius behandelt. Das Oberkleid zeigt vorn neben grösseren Falten auf dem Leib eine Wirrnis von kleinen Brüchen, die ganz entschieden auf das 16. Jahrh. weisen; später erscheinen sie jedoch nicht mehr eckig, sondern rundlich gekrullt. Die Haltung ist aufrecht, ganz wenig geschwungen. Die Mittelfiguren sowohl, als die Verteilung der Skulpturen am Altar (siehe auch S. 88) erinnern auffallend an Tiroler Werke der gleichen Zeit. Ganz besonders denkt man dabei an den (grossen Altar in Latsch (um 1500) und den in Tartsch im Vintschgau (Anfg. d. 16. Jahrh.). (Die Anordnung hier so: im Schrein Maria und zwei Heilige, auf den Flügeln Reliefs Johannis des Täuflers und der heiligen Anna, an der Predella die Halbfiguren Christi und der Apostel.)

Die beiden Statuen Johannes des Täuflers und des Evangelisten zeigen einen ganz anderen Gewandstil, der eher (im Motiv am Knie) den Reliefs verwandt ist, aber schon viel manierierter, aufgeweht und ge-

schwungen. Die Beinstellung Johannes des Täufers ist für das 16. Jahrh. typisch (darüber noch später).

Der Stil der sitzenden Maria in Thalkirchen bei München weist gleichermassen Elemente der früheren, wie der kommenden Epoche auf. Das edle Oval des Gesichts, die frei nach vorne fallenden Haarsträhne sind Kennzeichen der Zeit um 1500. Der Mantel der Madonna ist, etwa in der Art Lebs, um die Knie geschlagen, der eine Fuss zurückgezogen, der andere, in langem Spitzschuh, vorgesetzt. Die ganze Haltung atmet Freiheit, Ungezwungenheit. Das reizende, lebendige Kind greift nach der einen Haarsträhne; mit der Rechten blättert es in einem Buch; ein langer Schleier legt sich leicht über den Kopf der Madonna.

Die greisen Gestalten der zwei Heiligen (ebenda) sind ein wenig gekrümmt; ihr feingebildetes Antlitz von tiefem Leben durchdrungen. Wo die Alba am Boden aufstösst, entwickelt sich aus Mulden und spitzig und rund gebrochenen Faltenrücken ein unruhiges und weichliches Faltengewurl, wie es später in Aufnahme kommt. Die Falten am Mantel der Maria zeigen dagegen noch einen festeren, einfacheren Wurf.

Der genaue Vergleich des Faltenwurfs am Kleid der Ricardis mit der Gewandung an einer Anzahl Holzstatuen ergab eine fast völlige Übereinstimmung.¹⁾

Anfang des
16. Jahrh.

¹⁾ Der Mantel ist an einem Ende so aufgenommen, dass sein Zipfel bis unter Kniehöhe herabhängt (wir haben dafür kein eignes Wort, wie z. B. die Italiener den Ausdruck *la falda*), in einer oder zwei kräftigen Falten. Von dem aufgenommenen Teil des Tuches, dessen Rand über dem Oberschenkel breit umgeschlagen ist, zieht sich eine mächtige Falte in langem Schwunge herab bis an den Knöchel (an dessen äussre Seite) des Spielbeins, das in der (weiter unten) geschilderten Weise vom Gewand umhüllt ist.

Drei Figuren der Maria dürften danach mit Sicherheit als Werke gelten, die dem Wolfgang Leb nahe stehen: alle drei schon im Anfang des 16. Jahrh. entstanden. Wir sehen in ihnen den Stil in seiner edelsten Entfaltung. Maria trägt auf dem Arm den Christusknaben; von ihrem Haupt — mit fast klassischer, aber sehr zart gebildeter Nase und zierlichem Munde — rollen lockige Haarflechten über die Schultern herab; die Hände sind überaus kräftig gebildet, ausserordentlich lebensvoll bewegt. Das Gewand wogt in kühnen, langgeschwungenen Zügen niederwärts, legt sich eng um die Formen des Spielbeins, dort, am Oberschenkel in einer Menge kleiner strudeliger Falten zusammengeschoben. In dieser Weise sind auch die kleinen Figuren an den Flügeln des Altars des Kaspar Marolt (1513) gebildet. Die erste jener Marienfiguren steht in Taufkirchen, B.-A. München I, eine andere in Perlach, B.-A. München I, eine dritte in Egern am Tegernsee, auf einer Mondsichel, daran der Rand des Kleides schon etwas maniriert herübergeschlagen ist, aber ohne allzusehr aufzufallen. Ein wundervolles Werk völlig gleichen Charakters ist die Gruppe Gott Vaters mit dem Leichnam Christi in Solln. Nach den Händen, dem Haar, dem Gefält zu schliessen, eine Arbeit derselben Hand, die die Marienbilder geschnitzt hat: Gott Vater, mit langem lockigen Haar und Bart, sieht mit schmerzvollem Blick auf den Sohn, der von ihm unter den Armen gestützt, auf seinem Schoosse ruht. Das schöne, männliche Haupt Christi sinkt nach hinten, ein paar lange Locken fallen auf Brust und Schulter hin. — Hierher gehört auch die kleine Madonna mit dem Kinde in Milbertshofen. Ihr Gesicht etwas

bäurischer, nicht so schmal, der Mantel anders aufgenommen, aber die Falten in derselben Art behandelt. Im übrigen (das Kind) sehr an die Madonna in Perlach erinnernd.

Die verwandten Werke, die der Folgezeit angehören, etwa bis nach 1520, tragen dasselbe Aussehen, jedoch sind sie viel eintöniger, gleichmässig runder in den Faltenmotiven gebildet.

Hierher gehören unter vielen anderen: eine Pietà in Merlbach (Höhe 46 cm, Breite des Fuss. 52 cm), die gleiche im Nationalmuseum, S. VIII, in Perlach Anna selbdritt und ein Heiliger, Katharina, sitzend, mit dem Rade (S. IX, Nat.-Mus., doch etwas zu spät auf 1520 datiert). Ferner der (lebensgrosse) Sixtus (in der Friedhofkapelle) in Schliersee, mit gezielter Neigung des Kopfes.

Drei Werke stehen dem Stil bereits um einiges ferner: der Falten sind hier noch weniger, sie sind gepresst, mit schärferem Rücken, die weiten Faltenthäler bilden tiefe Mulden.

In Deutenhausen (Abb. Kunstdenkm. i. B.) in einer rundbogigen Altarnische Johannes, Magdalena, Paulus. Kostüme und Stil weisen auf die Zeit um 1520. Ebenso, auch unter einem rundüberwölbten Altar, im Freisinger Museum, Maria und Elisabeth, das Christuskind haltend, neben ihnen Joseph und Zacharias. Ebenda eine Anna selbdritt, das Kind im rechten Arm, zur linken die kleine Gestalt der Maria.

Die Gesichtstypen dieser Statuen tragen ganz das Gepräge des 16. Jahrh.: edle Züge, ein rundliches Oval, freigelöste Haarsträhnen bei den Frauen, mit schlichtem Haar die männlichen Köpfe. Die Propor-

tionen der Körper haben sich vorteilhaft geändert und kommen einer edleren Schönheit nahe. Die Schultern sind breiter gebaut, die Glieder völliger, der Hals höher und fein modelliert, nicht glatt cylinderartig, wie in der vorausgegangenen Epoche.

Der Merlbacher Altar von 1513 trägt den gleichen Stilcharakter, aber schon mit allen Unarten einer Manier: das Gefält über dem Spielbein ist viel wulstiger und schwerer geworden, die Rockzipfel sind in flatternder Bewegung erstarrt.

Der schöne Altar verdient eine genauere Beschreibung. Auf der Predella unter drei Flachbogen die Bilder der Pietà, Grablegung und Auferstehung. Im Mittelschrein, Stephanus, Jacobus major und Sebastian. Jacobus als älterer Mann mit langlockigem Bart (so wie der Gott Vater in Solln); die beiden anderen jugendlich, bartlos, mit kurzem Kraushaar. Alle blicken, in stiller Andacht versunken, träumerisch heraus.

Die Flügel enthalten die Hochreliefs der zwölf Apostel, viermal zu dreien angeordnet, unter kleinen Rundbogen, die von Astwerk durchwachsen sind. Ihre Gestalten sind ein wenig derb, untersetzt, die nackten Füße zeigen dieselbe, nach vorn sich verbreiternde Form wie die Kuhmäuler. Ein ganz andres Leben steckt in diesen Aposteln als in den meisten Figuren früherer Zeit. Jeder Apostel ist in einer Eigenart geschildert, namentlich ausgezeichnet der kahlköpfige Thomas. Einige wenden sich zu einander; so legt Bartholomäus seine Hand vertraulich auf die Schulter des Thomas. Andreas und Jakobus sind in lebhaftem Gespräch begriffen, dem Simon Zelotes, auf seine Säge gestützt, beschaulich zuhört.

Den Mittelschrein krönen drei Rundbogen von je zwei spiralig gedrehten Ästen getragen und von einem grossen runden Bogen überspannt. Je zwei Drittel-Kreise bilden über den kleinen Bogen Eselsrücken, darauf drei Kreuzblumen. Sechs zierliche Streben mit Fialen steigen darüber empor, die beiden mittleren verzweigen sich oben und bilden einen reichgekrönten Baldachin, unter dem ein Kruzifix steht.

Bei weitem geringwertiger ist der Milbertshofner Altar von 1510. Im Mittelschrein unter einem gedrückten Bogen St. Georg zu Pferde, wie er dem Drachen seinen Speer in den Schlund stösst, ein Kampf, der mit grosser Seelenruhe von seiten des Ritters, wie des Drachens bestanden wird. Im Hintergrund kniet die Prinzessin mit einem Lämmchen, ihr gegenüber sehen König und Königin dem Kampfe zu. In der Ferne sieht man eine Flusslandschaft. Auf den Flügeln die Legende des St. Georg in vier Bildern.

Die Bewegungen des Ritters und seines Pferdes sind noch steif; das Pferd ist zu derb und zu kurzbeinig gebaut. — So dramatische Szenen gelangen immer wenig. Die kleinen fliegenden Engel zeigen an ihren hochflatternden, vom Wind durchwühlten Gewändern die Stilmanier der Zeit.

Da um diese Zeit bereits die manieristische Ausbildung des Stils begonnen hat, wie die erwähnten Werke beweisen, so kann man die Entstehung der Arbeiten reinen Stils (Maria in Perlach etc.) auf die Zeit von ca. 1500 bis höchstens 1520, im Mittel also um 1510 ansetzen.

Ungeheuer rasch hat sich der neue Stil entwickelt seit den 90er Jahren und schon nach 1510 seine völlige

Stilentwicklung
im 16. Jahrh.
weit. Fortgan

Ausbildung gewonnen. Die Gewandbehandlung schlug in das Gegenteil um, aber nur allmählich, wie wir sahen; in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts konnten wir eine Anzahl von Werken gruppieren, die den Übergang vom Harten, Brüchigen zum Weichen, Schwungvollen, von dem gleichmässigen Faltenstil zu jener sonderbaren Trennung mächtiger Langfalten und wirrer, strudeliger Gewandbauschungen anschaulich machen. Zugleich entwickelte sich die Fähigkeit, den Gestalten inneres Leben zu verleihen, im höchsten Grade. Die statuarische Ruhe, die edlere, freiere Körperbildung, der stille Ernst in den Gesichtern ist den Werken dieser Epoche durchgehend eigen. In der folgenden Zeit, etwa bis um die Mitte des Jahrhunderts, wird der Stil noch weiter fortgebildet und verfällt mehr und mehr in Manier. Schon ein grosses Werk bezeugt den Fortgang der Entwicklung in diesem Sinne: der Moosburger Hochaltar.

Dass der Meister des Moosburger Hochaltars in München ansässig war, ist nicht überliefert. Die Tatsache, dass die Münchner Herzöge den Altar erbauen liessen, spricht für seine Herkunft aus ihrer Residenz. (Kunstdenkm. i. B., Bd. I, S. 346.) Sein Stil ist in Bayern (Nieder-B.) und Österreich (z. B. in Salzburg, Kloster Nonnberg, ein Relief) verbreitet. Fast alle Werke dieser Gruppe stimmen nur im allgemeinen mit den Figuren in Moosburg überein. An den meisten erscheint der Stil abgeschwächt, weichlich. So z. B. an den Kreuzigungsgruppen in Beinberg (Mitte 16. Jahrh., Abb. Kunstdenkm., I, 23), und im National-Museum, S. IX. (über Altar 22), die letztere aus der gleichen Zeit mit dem Moosburger Altar.

Im Freisinger Museum ferner drei Figuren in einem (nicht dazu gehörigen) Schrein, Christus, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist. Der Gewandstil deutet auf das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts. Der Mantel des Johannes des Täufers ist emporgerissen, so dass die Enden in einem Strudel aufgewirbelt werden. In dieser Bewegung ist er festgelegt. Drei Figuren ebendort ähneln genau den Moosburgern: St. Wolfgang und St. Vitus (46 cm) und eine (St. Wolfgang?) Bischofsfigur (83 cm) nur mit den Langfalten des Stils. Drei bedeutende Werke befinden sich in der Fraunkirche¹⁾, die unmittelbar aus der Werkstatt des Meisters vom Moosburger Altar herühren dürften.

Eine Figur der Himmelskönigin, am Pfeiler neben dem nordwestlichen Portal, mit der Moosburger Maria im Faltenwurf und Gesichtstypus übereinstimmend (unter der rohen Übermalung hat die Figur gelitten).

¹⁾ An der erwähnten Stelle der Kunstdenkmale wird dargelegt, dass der Stil des Moosb. Alt. nichts Persönliches an sich trage. Als Beispiel für seine allgemeine Verbreitung ist u. a. die Beinberger Gruppe genannt. Diese und andere derartige Werke gehören zwar derselben Zeit und Stilgruppe an, sind aber, wie oben betont, den Moosb. Figuren nur ganz im allgemeinen ähnlich und dürfen daher nicht als Beispiel angeführt werden für eine weite Verbreitung des Moosburger Stils. (Man gestatte diese nicht ganz korrekte, aber kurze Bezeichnung.) Die drei Skulpturen in der Fraunkirche stehen ihm nun so nahe, dass die Annahme berechtigt scheint, sie entstammten derselben Hand, die jene Altarfiguren geschnitzt hat. Eine Vergleichung an der Hand von Photographien schien dies zu bestätigen. — Auch sind mir an anderen Orten keine Skulpturen bekannt, die eine derartige auffallende Übereinstimmung mit den Altarfiguren aufweisen.

Die Berücksichtigung des persönlichen Elements beim Künstler ist eben in der cit. Stelle d. Kunst. mit Unrecht ganz beiseite gelassen.

Ausserdem ein Hochrelief der himmelfahrenden Maria (Herz-Maria-Bruderschafts-Kapelle). Sie schwebt, von Engeln getragen, auf Wolken empor, der hintere Teil ihres Mantels hängt herab, das ganze zur Mandolaform abschliessend. Die kleinen Engelknaben sind nach oben gewandt, zu Füßen der Maria in den Wolken; ganz wie an der Moosburger Figur. Die Gewandbehandlung einfacher, wie es der Reliefstil und die geringe Grösse des Werks bedingen, aber ebenso reich an Motiven; nicht bloss rundlich und kraus, auch eckig und kantig, sind die Falten zugleich auch feiner oder breiter gebildet.

Das dritte Werk, eine Anna selbdritt mit ernstem Ausdruck einer Matrone, ebenso wie das Relief behandelt, wiederum mit den kleinen, schwebenden Putten. Die Wolken sind als eng aneinandergedrängte Windungen charakterisiert (wie schon seit dem 13. Jahrh.).

Wir dürfen vermuten, dass diese Kunstwerke als Stiftungen der Münchner Domkirche, am ehesten in München ausgeführt sind. Sie liefern freilich noch keinen endgültigen Beweis für den Münchner Ursprung des Moosburger Hochaltars, die Wahrscheinlichkeit der Annahme ist jedenfalls vergrössert. (Im Berliner Museum befindet sich eine Bronzestatue der Art, in München erworben. „Aus Moosburg“ bezeichnet!!)

Stil
der Folgezeit.

Wie sich der Stil in der Folgezeit entwickelte, wie überhaupt aller Schwung, alles Wehende, Wirblige sich herrschend machte, wie zugleich damit die Gestalten selber eine gewundne, wieder ähnlich wie im 15. Jahrhundert ausgebogene Haltung annahmen, erläutern eine Menge Statuen der Münchner Schule:

die Gruppe in Beinberg ist dafür bezeichnend. Die Falten sind einfacher, strähniger, eckige Brüche und Kanten, wie sie die Moosburger Figuren auch an den Langfalten zeigen, fehlen hier ganz. Lauter Parallelzüge geben der grossen weiten Kleidung ein überaus manieriertes Ansehen. Die Gewandenden flattern in mächtigen Wirbeln auf, die geschraubte Körperhaltung erhält durch die Art der Fusstellung noch ein beachtenswertes Kennzeichen. Schon die Statuen um die Wende der beiden Jahrhunderte und von da an alle setzen die Füsse mit der ganzen Sohle auf, wenden sie, am Standbein weniger, sehr auswärts. Das Knie des Spielbeins ist nach innen gedrängt, sodass der Bau der Beine sich der X-Form nähert.

Wegen der sichern Zeitbestimmung wichtig ist der kleine Altar in Westenhofen, B.-A. Miesbach, von 1541. Der Faltenwurf bei Maria erinnert ein wenig an den Moosburger Stil, ist aber noch manierierter, besonders in den Gewandzipfeln, die wie Tromben geschraubt sind. Das Gesicht der Madonna sehr edel, Johannes älterlich, aber charaktervoll. Im übrigen zeigen die Figuren die besprochenen Merkmale. Auf den Kruzifixus kommen wir später.

Ein dritte Kreuzigungsgruppe steht in der Nähe des Klosters Schäftlarn im Freien. Die überlebensgrossen Figuren ausserordentlich schwungvoll behandelt, aber in den Faltenmotiven noch nicht so eintönig, die Zipfel massvoller umgebogen als etwa am Merlbacher Altar von 1513. Sie mögen in der Zeit um 1520 entstanden sein.

Der Stil des Moosburger Hochaltars erscheint im Vergleich zu den Altären von 1510 und 1513 doch

noch bedeutend übertriebener. Seine Formen sind noch schärfer ausgeprägt: die grossen Falten noch breiter und sehr vertieft, die kleinen völlig gesondert davon. Die Werke vor 1510 zeigen dagegen sämtlich noch eine ganz massvolle Behandlung. Die Mittelfiguren des Maroltaltars zeigen bereits an den Falten über dem Leib dieselbe Behandlung wie an den Moosburger Figuren. Das Material, die im ganzen rohere Arbeit lassen die Falten härter erscheinen, das Grundmotiv aber ist hier schon angeschlagen. Die weit eintöniger stilisierten Figuren in Westenhofen, wie die ganze Reihe ähnlicher Werke begrenzen die Zeit nach der andren Seite. So könnten wir wohl die Entstehungszeit des Moosburger Altars, im Mittel, um 1520 ansetzen.

Bennu Zwei überlebensgrosse Figuren aus der Mitte des Jahrhunderts stehen in der Fraunkirche: Arsadius, mit Schild und Fahne; der Rock aufgeweht, so dass er sich um den Fahnenstock legt, in krausem Gefäll. Der Heilige ist bebartet, trägt kurze, aber volle krause Locken; die scharfen Züge mit etwas unwirschem Ausdruck. Die andere Statue stellt den hl. Georg dar, auf einem froschmäuligen Drachen. Sein Gewand ist in unmotivierter Weise aufgewirbelt. Das letzte Stadium dieses Stils bezeichnet der Christophorus in der Fraunkirche. Der Stil verfällt in eine dem grossen Zug der früheren Epoche entgegengesetzte Manier, die eigentlich wieder in gewissem Sinn ein Zurückkehren zur Weise des 15. Jahrhunderts bedeutet. Das unruhige, halb eckige, halb rundlich wirre Gefäll bringt das ganze Gewand in eine zitternde Bewegung.

Aus der Mitte des Jahrhunderts stammt endlich noch die Magdalena an einem Mittelpfeiler der Kirche.

Der Gewandstil vom Beginn des 16. Jahr. hat, obwohl er sich von der Naturwahrheit mehr und mehr entfernt, dennoch dazu geführt, die Plastik von der Überwucherung der rein malerischen Elemente, die im 15. Jahrh. bereits eingetreten war, zu befreien. Die weiche, schmiegsame Gewandung lässt die Formen des Körpers wieder mehr durchblicken, das Verständnis für seinen feinbeweglichen Mechanismus wird vertieft und es gelingt die Wiedergabe der menschlichen Gestalt in der oben S. 74, 77 geschilderten Weise. Was somit in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts gewonnen war, wird auch festgehalten. Bald aber treten neue, fremde Elemente zu den einheimischen hinzu, und die Entwicklung der spätmittelalterlichen Plastik, wie wir sie noch bis gegen die Mitte des Jahrhunderts verfolgen konnten, erreicht damit allmählich ein Ende.

Reliefarbeiten wurden schon mehrfach, wo sie für die Stilcharakteristik besonders wesentlich waren oder einem grösseren Werk angehörten, das im Zusammenhang betrachtet werden musste, zur Besprechung herangezogen.

Reliefplastik

Verschiedne, für die Geschichte der Plastik wichtige Momente aber treten bei den Reliefskulpturen in besonderer Schärfe hervor und verlangen eine eigne Betrachtung.

Die Reliefplastik erfährt im allgemeinen dieselben Stilveränderungen, wie die übrigen Skulpturen.

Der Gewandstil erhält eine gewisse Abschwächung, sodass die einzelnen Stilgruppen, wie sie in der statuari-

schen Plastik der Münchner Schule unterschieden werden können, sich hier vermengen. Die Kleidung wird einfacher, flacher gegeben, wie geglättet. (Das ist jedoch nicht durchgehends der Fall.) Trotzdem führt dieser Umstand nicht, wie man daraus schliessen könnte, zu einer detaillierten Wiedergabe der Körperformen. Sie bleiben vielmehr, wie bei den Statuen, völlig unter dem Kleide verdeckt.

Die Tendenz zum Malerischen in der damaligen Kunst macht sich in den Reliefs in hervorragendem Masse geltend. In den Kompositionen ist der landschaftlichen und architektonischen Staffage ein gleichgrosser Raum zugewiesen, wie dem figürlichen Element, dem man keine so ausnehmende Wichtigkeit beilegt, als der echte Reliefstil eigentlich verlangt.

Eine besondere Aufgabe der Reliefskulptur in formaler Beziehung kannte man nicht. Einem erzählenden Bilde sollte das Relief gleichen. Es war in gewissem Sinn ein Ersatz der Malerei. Man suchte sich vor allem in den Vorgang selbst zu vertiefen und sich innig und liebevoll mit ihm zu beschäftigen. Der naive Sinn, die Sorgsamkeit und Ehrlichkeit, mit welcher das geschah, kennzeichnet die Künstler der Epoche. Aus dieser Auffassung der Reliefdarstellung ergeben sich natürlich auch für ihre äussere Form und deren Beurteilung wesentliche Momente.

Zuweilen finden sich wohl auf einem Relief mehrere Szenen dargestellt, doch bleibt eine davon immer so weit in den Vordergrund gerückt, dass sie allein die Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen vermag.

Der gute Reliefstil wird in der Kunst des 15. Jahrh. meistens festgehalten. Man vermeidet drei- oder mehr-

fache Figurenreihen übereinander und das Herausragen einzelner Glieder oder Köpfe. Dem Flachrelief wird der Vorzug gegeben.

Das mangelhafte Gefühl für die Perspektive tritt meist sehr störend auf, weniger in den Gegenständen, den Tischen, Betten, Betpulten, als vielmehr in den Köpfen, die in ihrer Verkürzung gleichsam breitgeschlagen aussehen.

Die Erzählungskunst ist überall mit guter Intention geübt, aber die Fähigkeit, die Seelenvorgänge in freier, natürlicher Weise im Gesichtsausdruck und Bewegungen wiederzugeben, bleibt in der ganzen Epoche des 15. Jahrh. noch sehr gering.

Eine gewisse Starrheit, die den Statuen eigen ist, macht sich noch viel nachteiliger im Relief bemerkbar. Die Köpfe und Hände lässt man am meisten sprechen, aber weiter als bis zu einem Neigen nach hinten, nach der Seite, zum Falten der Hände wird die Gebärdensprache noch nicht gebracht. Die Bemalung trat übrigens dabei helfend ein. Der Ausdruck der Trauer, des Schmerzes ist deutlich gegeben; andere Empfindungen wiederzuspiegeln, bleibt dieser Kunst zumeist noch versagt.

Unter den Stoffen war das Marienleben, besonders der Tod der Maria oft gewählt, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige. Die Ölberge waren auch hier wie in Stein sehr häufige Darstellungen (siehe über die Ölbergdarstellung Haack, Landshut. Kunst). An und in der Fraunkirche sind mehrere steinerne Ölberge eingemauert, einer aus dem dritten Viertel des 15. Jahrh. am Westportal, und innen eine ganz rohe, wertlose Arbeit des 15. Jahrh. unter dem Nordturm.

Die Verkündigung am Denkstein Herzog Sigmunds ist schon besprochen.

Beachtenswert als datierte Arbeit ist das Relief am Tulbeckaltar der Fraunkirche, nach Mayers sehr wahrscheinlicher Vermutung von Jahre 1471, wo Johannes Tulbeck diesem Altar eine Stiftung vermachte. (Mayer, S. 338. Mon. boic., Bd. XX, No. 332.)

Im Flachrelief die gekrönte Maria mit dem Kinde, das, wie gewöhnlich, den Apfel hält. Ihre langen Haare fallen nach hinten herab, der weitausgebreitete Mantel mit eckigen Falten liegt am Boden reich auf in einem noch ziemlich steif wiederholten Motiv. Hinter ihr zwei Engel mit einem Teppich. Links unten in bedeutend kleinerem Masstab, wie das die Tradition für die Stifterfiguren war, der knieende Bischof Tulbeck, zu seinen Füßen die Mitra.

Der Ramersdorfer Altar wurde schon besprochen und dabei hervorgehoben, wie sehr er an innerlichem Leben und Lebendigkeit des Ausdrucks alle Werke überragt.

Die Gelbersdorfer Altarreliefs von 1482 aus der Landshuter Schule werden von den Ramersdorfer und Grünwalder Reliefs weitaus übertroffen. Die Gewandbehandlung ist dort ähnlich, aber viel steifer.

Zwei Reliefs mit je sechs Aposteln im Freisinger Museum weisen durch grosszügige kantige Falten und die kräftig prononcierten Gesichter ihre Herkunft. Dort auch zwei Darstellungen des Todes Mariä (54 : 50, 60 : 45).

Vier Reliefs in Neuhausen, Anbetung, Verkündigung, Geburt, Tod Mariä, rühren schon aus den 90er Jahren her. Der lange Schwung der Falten, die

aber noch sehr eckig sind, die freigelösten Haare, die bei Maria nach vorn herunterfallen, sprechen dafür. Die eng anschliessende Tracht der Könige, der ungeheuer lange Schnabelschuh gehört ganz dem 15. Jahrh. an. Reizend ist hier die Verkündigung dargestellt, wo zwei Engel mit grossen Flügeln in das Zimmer der hl. Jungfrau treten. Nicht minder anmutig die Geburt, wo mehrere kleine Engel das Kind umringen. Der hochauflatternde Mantel Josephs deutet auf die späte Entstehungszeit (1490—1500). Die Haarbehandlung ist durchaus frei; der Ausdruck der Köpfe noch sehr gering.

Demselben Jahrzehnt möchten die vier Reliefs (im Nat.-Mus., Saal IX) der Verkündigung, Geburt, Anbetung und des Todes Mariä aus Grünwald angehören. Das Ebenmass der weder zu langen noch untersetzten Gestalten, ihre ruhige Haltung, sprechen dafür. Das Haar der Maria auf dem Relief der Geburt fällt nach vorn in lockern Strähnen herab, ein Motiv, das erst gegen 1500 und später vorkommt.

Ausserdem veranlasst wohl besonders die lebendige Darstellung der Vorgänge und die geschickte Kompositionsweise dazu, in den Reliefs den Stilcharakter der letzten Jahre des 15. Jahrh. wiederzufinden.

Sehr humoristisch erscheint der alte Joseph, der in das Kästchen schaut (auf dem Relief der Anbetung) und vor Verwunderung die Brauen in die Höhe zieht. Ebenso erstaunt sieht er auf dem Bilde der Geburt drein, er weiss gar nicht, was er aus dem kleinen Heiland machen soll. In der Schilderung solcher Züge liegt schon eine bedeutende Ausdrucksfähigkeit.

Sehr hübsch ist hier, wie auf der Anbetung die landschaftliche Szenerie: in der Ferne sind Hügel und

Dorf angedeutet, die Vorderszene findet unter einer offenen Hütte statt. Das Kind liegt auf dem Mantel der Mutter; er breitet sich mächtig, schwungvoll aus, ein Zug, der auf allen Darstellungen der Verkündigung, Anbetung, Geburt u. s. w. wiederkehrt.

Das Relief des Todes der Maria zeigt den auch im 16. Jahrh. traditionellen Typus. Das Bett der Sterbenden steht übereck im Raum, dahinter meist acht Apostel, einer mit dem Aspergill, Johannes, der der Maria die Kerze reicht, vorn meist drei knieende und hockende Apostel, betend und im Gebetbuch lesend.

Eine sehr gute Arbeit ist auch das Altarrelief des Pfingstfestes, in Leutstetten bei Mühlthal (Abb. Zeitschr. f. Kunstgew., Essay von Berth. Riehl 1890). Die Bewegungen der Gestalten sehr sprechend, namentlich der lieblichen Maria, wodurch man wohl veranlasst werden könnte, das Werk schon zu den Arbeiten des 16. Jahrh. zu rechnen. Aber der eckige, knitterige Faltenwurf, die Befangenheit und Steifheit, die man bei aller Frische der Auffassung an den Figuren doch nicht übersehen kann, weist die Skulptur ihrem Stilcharakter nach in die vorige Epoche.

Der äussere Flügelschmuck des Andreasaltars von 1498 (in der Fraunkirche) besteht in vier Reliefs (innen Bilder), dem Ölberg, der Geisslung, Kreuztragung und Verspottung. Die Arbeit weist einzelne bemerkenswerte Züge auf; die Roheit der Kriegsknechte, die den Heiland stossen, schlagen und mit Steinen werfen, ist gut geschildert, sonst stehen sie im Ausdruck nicht höher als der Durchschnitt der Werke des 15. Jahrh. Die Verkürzung der Gesichter ist nicht recht gelungen, die Kopfbewegungen noch

ganz unbeholfen. Der Vergleich mit dem Ramersdorfer Werk fällt sehr zu ihren Ungunsten aus.

Aus dem Anfang des 16. Jahrh. hängt unter dem Nordturm der Fraunkirche ein Relief vom Tod der Maria (90 : 120). Die Komposition im ganzen in der gewohnten Anordnung. Die Bewegung der ebenmässigen Hände besonders sprechend.

Ganz hervorragend an Freiheit und Lebenswahrheit ist das Altarrelief in Siegertsbrunn, B.-A. München I, mit der Darstellung vom Tode des Achatius.

Abt Heinrich Künzer von Tegernsee (1500—1512) lässt einen Altar des St. Achatius in der Klosterkirche aufrichten (Petz, Anect. mon. hist. Tegerns. monast.). Sehr wahrscheinlich, dass jenes Werk dem Altar dieses sonst gar nicht häufig verehrten Heiligen entstammt. Das Relief erzählt, wie die unglücklichen Genossen des Achatius von den Soldaten mit Lanzen und Schwertern von den Felsen des Ararat in den Abgrund gestossen werden. Zwei liegen schon unten und heben zum Schutz gegen die auf sie Herunterstürzenden die Arme hoch (Heiligenlexikon, v. Stadler und Heim. Anhang). Im Vordergrund, unten, vor dem Felsen, liegt der Heilige; mehrere Personen umstehen ihn, einer beugt sich herab, beobachtet sorgsam den Sterbenden. Die zierlichen feinbewegten Gestalten, die einfachen Gewänder, die schön gebildeten nackten Körper der Märtyrer zeichnen das Werk vor allem aus. Drei der Relieffiguren tragen Turbane, vier andere eine Mütze mit eingeschlitztem Rande, wie sie im vorigen Jahrhundert getragen wurden. Es ist noch kein sogenanntes Barett, denn dieses hat einen flachen Kopf und nach unten gerichtete Krempe. In die

erste Zeit nach 1500 muss, darnach zu urteilen, das Werk angesetzt werden.

Zwei Reliefs in der Kapelle an der Kirche von Gmund am Tegernsee gehören in die Zeit um 1520. Die Kostüme, die Haartracht weisen darauf hin. Die schlichte, edle Behandlung der Gewänder zeigt nur hie und da die Unart des Stils in den Umklappungen. Der landschaftliche Hintergrund ist stimmungsvoll behandelt. Auch die einfache, ungezwungene Haltung Josephs, der sich auf seinen Stab stützt, und eines Hirten, der an den Zaun getreten ist, beweisen, dass wir es hier schon mit einer Kunst zu thun haben, die über mehr Ausdrucksmittel für ein Schildern und Erzählen verfügt als die frühere.

Aus dem Anfang des 16. Jahrh. stammen noch die Reliefs am Altöttinger Altar. In der Predella, in drei Abteilungen die Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel, mit breiten, flachen Typen, starken Nasen; Christi Antlitz mit etwas feinerem Oval und rundlichem Spitzbart; zwei dicke Haarsträhnen, schraubenzieherartig, fallen nach vorn. Die vier Apostelfiguren auf den Flügeln, Thomas und Petrus, Bartholomäus und Jakobus major zeichnen sich durch den grossen Zug und Faltenwurf, ihre freie Haltung und die schön gebildeten männlichen Köpfe aus.

Ein Relief der Anbetung (unterm Südturm) in der Domkirche steht im Stilgepräge den Statuen aus der vorgeschrittenen Zeit des Jahrhunderts nahe (um 1540—1550). Die Könige mit langfaltigem Rock, der bis über die Kniee reicht, und weiten bauschigen Ärmeln. Die Gestalten in freier, sehr pathetisch-schwungvoller Bewegung (der eine König hebt die

Hand zum Grusse hoch empor und schreitet würdevoll einher, die Füße in der geschilderten Weise auswärts setzend.)

Die Gewandung ist sehr bewegt, die Falten schmal und hoch, dazwischen tiefe Mulden.

Die Figuren dieses Reliefs, wie viele der genannten Statuen noch in Zeittracht. Der Stil wendet sich um die Mitte des Jahrhunderts immermehr einer Idealtracht zu.

Der Kopf- und Gesichtsbildung ist schon bei den verschiedenen Stilgruppen Erwähnung gethan. Jeder Zeit waren besondere Typen eigen. Denen des 15. Jahrhunderts fehlt es im ganzen noch an einer völlig naturgetreuen Durchbildung. Sie waren oft in die Breite oder Länge gezogen, die Einzelheiten vernachlässigt (die Ohren fehlen fast allen Figuren) oder doch nur aus der Erinnerung wiedergegeben. Eine gewisse Steifheit macht sich besonders in der Wiedergabe des lockigen Haars bemerkbar. Einige Meister, wie Grasser, der Meister der Blütenburger Figuren, ragten über die Menge der Bildhauer in diesen Beziehungen hinaus.

Bildung
der Körper und
Köpfe.

Über den Ausdruck geistigen Lebens ist an mehreren Stellen das Charakteristische hervorgehoben.

Um die Wende des Jahrhunderts weicht das bis dahin gültige Schönheitsideal einem andern Typus. Die Gesichter werden feiner gerundet zu einem mässigen Oval, zugleich voller, nicht mehr mager und verhärtet. In diesem Sinn wurden die reizenden Mädchenköpfe der Barbara und Katharina in Berg im Gau (B.-A. Schrobenausen, schwäbische Arbeiten) und die Ampermochinger Maria geschaffen. Späterhin wandte man sich auch einem schmalern Typus zu, mit gerader,

mittellanger und sehr kurz angesetzter Nase und zierlichem Munde. So im ganzen die Figuren des Moosburger Stils und seiner Zeit. Die männlichen Köpfe gewannen sehr an Durchbildung der kleinen Züge, die Schädelform war auch hinterwärts natürlich rund gestaltet. Das Haar wird ebenfalls naturalistisch ausgeführt, verfällt aber schon im Verlauf der ersten 50 Jahre. unter der virtuosen Handhabung des Schnitzmessers, einer manieristischen Behandlung.

Die anatomischen Kenntnisse der Bildhauer waren im 15. Jahrhundert nicht gross; lediglich aus der Anschauung heraus schuf man die Formen des nackten Körpers nach. In kleinem Masstabe konnten die Figuren wohl gelingen, bei den grossen aber stellten sich die Mängel deutlich heraus. Am rohesten blieben immer die Formen der Brust- und Magengegend. Hingegen vermochte man den Beinen schon in der ersten Zeit des 15. Jahrhunderts eine ausgeprägtere Muskulatur und Knochenbau zu geben. Und wenn die einzelnen Teile des Körpers verhältnismässig sorgsam modelliert waren, wie bei dem Christus der Pietà in der Fraunkirche, so bewies doch ein Blick auf die gesamte Gestalt, dass man von dem beweglichen Bau des menschlichen Körpers noch wenig Ahnung hatte.

Der feine Körpermechanismus, der jeden Druck, jede Stütze reflektiert, wurde übersehen. Der Mangel an Blick fürs Ganze verursachte es auch, dass bei den sitzenden Statuen bis Mitte des 15. Jahrhunderts der Unterkörper viel zu kurz wird.

An den Kruzifixen, den Figürchen des Christuskindchen und an einigen wenigen Heiligen, vorzugsweise dem hl. Sebastian, konnten die Bildhauer ihre

Studien machen. Die Kindergestalt, von einfacherer und darum anscheinend leichter Bildung, ward mit mehr Unbefangenheit des Schaffens dargestellt.

Weit leichter wurde der Phantasie eine lebendige Auffassung von Kindesart und Erscheinung es und man ging unbefangen an die Darstellung des Christusknaben, wo man noch im übrigen in Unbeholfenheit stecken blieb.

Das 14. Jahrhundert bildet den Knaben meist noch so, dass er auf den Armen der Maria, wie auf einem Stuhl sitzend, die Beine anzieht. Im Verlauf der Zeit wird seine Haltung bewegter. Die eine Hand legt sich nicht nur an den Hals, die Schulter, auch auf die Brust, ja es kommen Züge ganz ausserordentlicher Lebendigkeit vor: so dass Kind an der Madonna in der Heiliggeist-Kirche, das sich den Mantel der Mutter über den Kopf zieht. Im 13. und auch noch im 14. Jahrhundert sieht das Kind oft nur aus wie ein Erwachsener verkleinerten Masstabs. Im 14. und 15. Jahrhundert hat man bereits die Beobachtung gemacht, dass ein Kinderkopf im Verhältnis zum übrigen Körper gross erscheint, dass die unentwickelten Gesichtszüge vor der starken Stirn und Schädeldecke verschwinden.

Das Kind der genannten Statue und das der Ramersdorfer Maria zeigen beide diesen Fortschritt. Vergleichen wir sie aber, so wird es klar, wie im ersten Fall ein ausgezeichneter Bildhauer schuf in der Frühzeit des Jahrhunderts, im zweiten Fall ein minderes Talent der spätern Zeit sich neue Züge in unselbstständiger Weise angeeignet hat.

Der viereckige, vorn gradgeschnittene, kleine Plattfuss des Kindes ist wie auch in früherer Zeit gebildet.

Es spreizt die Beine aus und zieht dabei die Unterschenkel an; deren einer steht aufrecht im Schoß der Mutter, der andre ruht darauf. Diese vortrefflich beobachtete Haltung eines Kindes wird erst jetzt, um die Wende des Jahrhunderts, wiedergegeben, ist aber hier noch in ungeschicktester Weise dargestellt. — Das Kind der Maria im Freisinger Dom in fast derselben Stellung giebt hier unmittelbar die Korrektur. (Ähnlich auch das Kind am Blumenburger Seitenaltar der Südseite an einer kleinen Halbfigur der Maria.) Kopf und Körper des kleinen Christus sind zuweilen, wie auf dem Relief am Tulbeck-Altar, sehr edel geformt, zuweilen hat man ein recht dralles Bauernbübchen vor sich. (So z. B. auf einem ziemlich frühen Relief in Unterbiberg bei München, um 1470—80.)

Der Kruzifixtypus, wie er in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts geschaffen wird, trägt im allgemeinen folgenden Charakter: die Füße übereinandergelegt, von einem Nagel durchbohrt, wie schon früher; ihre ganz einwärts gebogene Lage kommt auch jetzt schon vor, allgemeiner wird sie erst im 16. Jahrh. (Ramersdorfer Altar 1483). Alle Glieder sind dünn und lang gebildet, an dem Arm, an den Händen bleiben die Finger noch ausgestreckt, ohne steif zu sein. Das Haupt neigt tiefer zur Seite als in der Folgezeit. Antlitz, Bart und Haar wird sehr mannigfaltig gebildet.

Die Stilisierung des Lendentuchs bietet in jedem Fall einen sehr sichern Anhaltspunkt.

Eins sei hier hervorgehoben: das Lendentuch des Kruzifixus am Ramersdorfer Altar läuft in zwei lange Enden aus. Sie wehen in kühnem Schwung wage-

recht nach den Seiten hinaus. Ihre runden weichen Faltenlinien liessen fast das 16. Jahrh. vermuten, nur liegt der Unterschied darin, dass hier bei allem Zuge die denkbar einfachste Faltenbehandlung gegeben ist: nur Langfalten, von mässiger Stärke und nichts von den kleinen Umklappungen im Saum mit den Faltennestern darin. Die zehn Tänzer Grassers tragen genau so aufflatternde Gurt- und Kopftücher.

Dieser Christus ist wie der ganze Altar eine hervorragende künstlerische Leistung. Aber wenn man dazu den feingebauten Fuss des Petrus auf dem Aresinger-Monument betrachtet, als Werk Grassers durchaus zeitgemäss.

Wie wenig noch sechs bis acht Jahre später ein bedeutender Bildschnitzer wie der Meister der Blumenburger Skulpturen in der Modellierung des Körpers leistete, beweist sein Christus. Der Leib sehr klein und dürr, steif, die Rippen ragen stark heraus, alles übrige nur noch roher angegeben.

Der kleine sitzende Heiland auf der Bekrönung des Hochaltars mit seiner übermassen herausgepressten Brust ist ebenso unvollkommen. Besser gelangen die kleinen, völligeren Gestalten Adams und Evas, in den Senkungen des Kielbogens.

Der hl. Sebastian am Ebersberger Monument nähert sich schon der Völligkeit, wie man sie im 16. Jahrh. dem Körper zu geben weiss. Von wirklicher Körperlichkeit ist indessen die Figur auch noch ziemlich weit entfernt.

In der Modellierung und den Verhältnissen nach der vorherigen Zeit gehört der Gekreuzigte in der Blumenburg an (an der Südwand des Chors, ca. 0,40 m).

Der langgedehnte Kruzifixus trägt aber schon ein Lendentuch, dessen Verknotung mit den drei Enden in der nächsten Epoche oft vorkommt (eigentlich wohl als kurze Schlinge mit zwei längeren Enden gedacht). So auch an dem Merlbacher Kruzifix 1513.

Im Nat.-Mus. der Kruzifixus (S. IX, im Altar 22, um 1500) ist eine Figur der Übergangszeit, der Körper schon voll, aber noch steif ausgedehnt. Eben der Zeit gehört der Christus in Pullach an. Seine Finger sind schon ein wenig gekrümmt, die Beine leicht zur Seite gebogen. Der Heiland des Merlbacher Altars unterscheidet sich von den bis dahin geschaffenen Typen auffallend. Der Kopf höher aufgerichtet, die Schultern sind breit, und der Rumpf verschmälert sich nach den Hüften zu sehr stark. Die Richtung der Arme weicht von der horizontalen mehr ab und die Finger sind eingekrampft. Die Füße heftig einwärts gedrängt. Der Akt hat an Fülle gewonnen. Die Form des Brustkorbs, überhaupt der Rumpf, sorgfältig durchgebildet.

Der Merlbacher Christus ist für die Epoche des beginnenden 16. Jahrh. typisch. Andre Werke der Zeit in Moosburg (Michaelskirche und Dom), Arget bei Sauerlach, Johanniskirchen. (Siehe auch Text d. bayer. Kunstdenkm.)

Die ausgezeichnete, jugendliche Gestalt des Sebastian in Merlbach wäre mit der am Ebersberger Grabmal zu vergleichen. Dort alles körperhaft, lebendig, hier noch puppenartige Bildung.

Dass man in dieser Zeit noch manchmal sich sozusagen verschnitzte, dafür bietet der Christus in Solln ein Beispiel. Die Geschlossenheit der Gruppe

ist sehr schön erreicht. Beine und Arme sind dabei aber etwas zu kurz geraten. Der Körper ist ausgezeichnet modelliert; namentlich schön sind hier, wie auf der Pietà in Merlbach die halb schlaffen, halb erstarrten Finger der Totenhand.

Ein Verständnis für Körperbau und Bewegung beweisen alle diese Werke von Anfang des Jahrhunderts, von dem kurz zuvor noch kaum eine Spur zu finden war. Wie die Künstler ihrer neu gewonnenen Erkenntnis, ihres reichen Könnens sich freuten, suchten sie nach Vorwürfen, wo Probleme aufzugreifen waren, daran sie ihre Kraft proben konnten. Reliefs und Freigruppen boten dazu die beste Gelegenheit. So hat der Bildhauer des Achatius-Reliefs mit sichtlicher Freude des Studiums in den sieben nackten Figuren gleichsam die Bewegung eines Mannes in fünf Phasen dargestellt: wie er auf ebener Erde dahinflüht, wie am Rand des Abgrunds sein Laufen stockt, wie er herabgestossen wird, stürzt und unten niederfällt.

Wenn weniger ausgezeichnete Werke in der Behandlung des nackten Körpers zurückbleiben, so sind sie doch auch durch ihre Völligkeit und zwanglose Haltung als Werke dieser Epoche erkennbar. Das Kind an den genannten Statuen der Maria in Perlach, Taufkirchen z. B., ist schön gebildet, an andern, wie in Solln an einer Maria im Rosenkranz, noch aus der letzten Zeit des 15. Jahrh., einer Anna selbdritt in Engelschalking, verraten die Formen des Kindes in ihrer runden, wurstartigen Bildung eine geringere Hand. Dasselbe können wir vermuten, wo z. B. der Kruzifixus mit so klumpigen Händen und Füßen erscheint, wie der im Nat.-Mus. (Altar 22).

Ein kleines Holzrelief hinter dem Chor der Fraunkirche ist der Tracht der Figuren nach in den Anfang des 16. Jahrh. zu setzen. Die Roheit der untersetzten, grossnäsigen, glattköpfigen Gestalten stellt die Arbeit in einen niedern Rang, die Formen des Christuskörpers aber deuten schon auf vorgeschrittne Zeit (1510—1520).

IV.

Wie die äusseren Verhältnisse lagen, unter denen die Münchner Kunst sich entwickelte, wurde schon in der Einleitung näher erörtert.

Münchens Bedeutung reicht nicht heran an die Augsburgs, Nürnbergs und anderer Reichsstädte. Als Handelsplatz nicht ungünstig gelegen, war es doch keine Metropole wie jene beiden Städte. Der Wohlstand seiner Bürger war sicherlich nicht gering. Erzählt doch Aeneas Sylvius im Jahre 1458: auch in München herrsche grosser Glanz. Die Worte aber, die der Italiener bei der Beschreibung Nürnbergs und seiner Reichtümer gebraucht, machen den Unterschied zwischen beiden Städten deutlich.

Dass der Bürgerstand nicht so reich und glänzend und nicht so stolzen, vornehmen Geistes war wie in den freien Reichsstädten, dies kann nicht der Hauptgrund sein, dass die Künstler der Stadt nicht mit so grossen Aufträgen bedacht wurden, wie z. B. in Nürnberg.

Es lag auch nicht daran, dass den Münchner Bildhauern von vornherein der Sinn für monumentale Aufgaben mangelte. Die wenigen grossen Grabdenk-

mäler, die unter ihren Händen entstanden, sind hinreichende Beweise, dass sie ihn in vollster Masse besaßen.

Ein äusserer Umstand war dabei vor allem massgebend: die allzuschwierige Beschaffung des Steinmaterials, das naturgemäss vorzüglich hier in Frage kam.

Der Nagelfluh war für feinere Arbeiten gar nicht zu verwerten; der rote Marmor aber, den man allgemein verwandte, musste von weit her bezogen werden, was mit grossen Kosten und Mühe verbunden war.

Das weiteste Arbeitsfeld für die Münchner Künstler blieb die Holzplastik. Das nötige Material war in reicher Menge zu Handen.

In der Bildschnitzerei fand die Münchner Kunst einen vollen Ersatz für das, was die Ungunst äusserer Verhältnisse ihr sonst versagte, und so prägt sich denn auch in den Holzskulpturen ihr eigenartiger Charakter sehr bestimmt aus.

Auch in der Steinplastik natürlich kommt er zum Ausdruck. Trägt doch schon der Schrenkhaltar, das Werk des 14. Jahrh., seine Wucht und Kraft und seinen herben Ernst. Nicht minder die Statuen an den Portalen der Fraunkirche.

Was jedoch an der Grabsteinplastik am meisten Interesse bietet, ist nicht so die Ausprägung dieser Charakterzüge, als die Entwicklung der individuellen Naturauffassung, wie sie schon Werke des frühen 14. Jahrhunderts zeigten, zu einer bedeutenden Porträtkunst um die Wende des 15. und 16. Jahrh.

Insofern hierin auch schon eine Charakteristik der Münchner Plastik liegt, wird dessen im folgenden nochmals Erwähnung gethan.

Der Lokalcharakter der Münchner Plastik tritt ^{II.} uns am deutlichsten entgegen, wenn wir bei seiner Betrachtung zugleich einen Blick auf die Plastik anderer deutscher Gebiete werfen, besonders der fränkischen Lande.

Der Charakter der schwäbischen Skulptur steht wenn auch wesentlich verschieden vom bayerischen, speziell dem Münchner, doch nicht in so eklatantem Gegensatz zu ihm.

Beide Landschaften berühren sich eng in ihrer Kunst, namentlich Augsburgs Einfluss reicht weit nach Oberbayern (Bezirksämter Aichach, Friedberg, Landsberg) hinein, und beide Lokalcharaktere fließen in einander über, mehr als etwa der fränkische und bayrische in den Grenzgebieten. Erst im Beginn des 16. Jahrh. etwa gewinnt die Augsburger Plastik ein sehr eigenartiges Gepräge, wofür die Gruppen (Katharina und Gereon, Zosimus und Barbara) im Germanischen Museum ein Beispiel liefern.

Die Ulmer Skulpturen stehen ebenfalls den bayrischen Werken nahe. Die Werke Syrlins sind dafür bezeichnend. Er ist nicht derb und empfindungslos wie Veit Stoss, nicht empfindsam wie Riemenschneider, sondern bleibt immer fein und massvoll. Ernster und kraftvoller aber erscheinen die derzeitigen Münchner Bildhauer.

In der fränkischen Kunst bietet uns vor allem die Plastik Nürnbergs ein vielgestaltiges Bild.

Dort steht die Steinplastik voran. Alle günstigen äussern Bedeutungen, die in München zu ihrer völligen Entwicklung mangelten, waren in Nürnberg vorhanden, und schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts

gelangt die statuarische und Reliefplastik dort zur höchsten Blüte. Die Ausschmückung der zahlreichen gotischen Bauten verlangte vieler und geschickter Hände Thätigkeit. Auch an Privathäusern sind heute noch eine beträchtliche Anzahl von Einzelstatuen des 14. und 15. Jahrhunderts erhalten.

Ein Prachtdenkmal, wie der schöne Brunnen, liefert einen Beweis, wie gross der Sinn der Nürnberger Bildner für monumentale Wirkung der Plastik war.

Um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts nimmt die Holzschnitzerei neben der Steinplastik eine bedeutende Stellung ein. Indessen bleibt der Schwerpunkt doch auf dieser ruhn. Die Reliefsskulpturen treten dabei in den Vordergrund.

Um 1450 beginnt in München der Aufschwung der Holzplastik; um 1480 etwa hat sie schon die Höhe der Entwicklung erreicht. Aus derselben Zeit datieren in Nürnberg die ausgezeichneten Skulpturen der Wohlgemuthschen Altäre. Er ist der erste uns näher bekannte Künstler, dessen Schnitzwerke den bestimmt ausgeprägten Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts tragen. Seit 1490 begegnen wir in Nürnberg den Arbeiten des Veit Stoss.

Soweit geht die Entwicklung der Plastik in beiden Schulen einen ähnlichen Weg. Von nun an aber behalten die Nürnberger (wie auch die übrigen fränkischen, z. B. Riemenschneiders) Werke bis in das zweite und dritte Jahrzehnt des 16. Jahrh. hinein denselben Charakter, während der Stil der Münchner Skulpturen mit den 90er Jahren bereits in ein neues Stadium tritt.

Im Anfang des 16. Jahrh. beginnt dann in Nürnberg das Leben der Renaissance; der Einfluss der

italienischen Kunst macht sich mehr und mehr geltend und gewinnt in einem Werk wie Peter Vischers Sebaldusgrab schon einen lebendigen Ausdruck.

Auch die Skulpturen, wie die Madonna aus dem Landauer Hause (im German. Mus.) und die ähnliche Pietà in der Jakobskirche zeigen in den ruhigen, eleganten Bewegungen der Figuren, in dem abgeklärten Faltenwurf das Gepräge der Renaissance.

In München lenkt die Kunst noch lange nicht in ihre Bahn ein. Erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrh. tragen einige wenige Grabsteine Spuren der Renaissance an sich.

Die Holzplastik aber gelangt zu einer eigenartigen, völlig selbständigen Entfaltung. Die überaus schnellen Stilwandlungen seit ca. 1490 lassen sich, wie wir sahen, deutlich verfolgen. Die Münchner Plastik dieser Zeit ist durchaus aus der Kunst, die in der zweiten Hälfte des 15. Säk. erstanden war, emporgewachsen. Ihre Meister stehen ganz auf den Schultern der kurz vorher Lebenden. Und trotzdem ein so auffallender, so plötzlicher Umschwung. Man wäre fast geneigt, nicht bloss das letzte Stadium der spätmittelalterlichen Kunst, sondern mehr schon die Ansätze zu einer Renaissance und zwar einer ganz selbständigen deutschen Renaissance in der eigentümlichen Blüte der Münchner Plastik des 16. Säk. zu sehen.

Sie stirbt jedoch ab, vielleicht selbst nicht lebensfähig genug, vielleicht auch nur durch die Ungunst der äussern Verhältnisse ertötet. Jedenfalls aber dürfte man hier mit mehr Recht von einer Renaissancebewegung sprechen, als bei der Plastik des 15. Jahrh., seit 1450, in der gerade alle Entwicklungsmomente der

mittelalterlichen Plastik aufs schärfste hervortreten. Die Keime, die, namentlich seit dem Beginn der gotischen Epoche, sich stärker regen, geraten seit ca. 1450 nur in das kräftigste Wachstum. Natürlich, dass dabei auch neue Formen auftreten. Aber die Prinzipien der Entwicklung bleiben dieselben. (Es wurde schon mehrfach darauf hingewiesen bei der Besprechung der Plastik des 14. und 15. Säc.).

Aus dem Stil des 15. Jahrh. entfaltete sich in der Münchner Plastik schnell, aber stetig der Stil der Folgezeit. In Nürnberg setzt sich jener noch einige Jahrzehnte hindurch fort und geht danach bald verloren. Zu gleicher Zeit werden die Elemente der Renaissance in der Plastik mächtig. Der enge Anschluss an die gotische Kunst wird damit gelöst, während er in der Münchner Plastik trotz der tiefgreifenden Stilwandlungen in vollstem Masse beibehalten ist.

Hält Stoss noch an der kleinlichen Faltengebung des fränkischen Stils vom 15. Jahrh. fest, bleibt Riemen-schneider noch ganz in der Sentimentalität der Gotik befangen, so stehn die Meister der Vischerschen Giesshütte (Peter Vischer und seine fünf Söhne) bereits unter starkem Einfluss italienischer Kunst, der sich in ihren Erzeugnissen äusserlich schon in dem Gewandstil und den ornamentalen Formen kund giebt. Hermann Vischers Werke tragen noch den gotischen Stilcharakter des 15. Säc.

Peter Vischer (d. Ä.) hält wohl noch öfters an seinen Grabdenkmalen an der Tradition der Gotik fest, aber in der Bildung der Detailformen sowohl als der Gesamtauffassung kennzeichnet er sich durchaus als

Renaissancenkünstler, der das Wesen der Gotik völlig aufgegeben hat.

In Nürnberg findet in gewissem Sinne ein Zurückdrängen, ein allmählicher Ersatz, ein Ablösen der früheren Kunstweise durch die von aussen eindringenden Renaissanceelemente statt. Nur in Adam Krafts Steinskulpturen darf man vielleicht Werke des Übergangs erblicken, deren Charakter dem Stil der Münchner Holzplastik aus der Zeit um 1500 entspricht und in denen, wie dort, ein organisches Hinüberwachsen aus der Spätgotik in die Kunst des 16. Jahrh. beobachtet werden kann.

Eigentümliche Stilschwankungen kommen in Krafts Werken zur Erscheinung. Wir sind nicht darüber unterrichtet, wie sich seine künstlerische Persönlichkeit entwickelt hat. In den erhaltenen Skulpturen, die in einem Zeitraum von ungefähr 15 Jahren entstanden sind, tritt er uns als ein fertiger Künstler von ausgesprochener Eigenart entgegen, an der keine bedeutenden Wandlungen mehr sichtbar werden. Krafts Stil enthält eigentümliche Mischungen von Elementen der Spätgotik und Renaissance, von denen in seinen Werken ohne Unterschied bald die einen, bald die andern mehr zur Herrschaft gelangen.

Gerade eines seiner ältesten uns erhaltenen Werke, die Ketzelschen Stationen, trägt völlig den Charakter der Renaissance. „Edler und einfacher sind diese von der deutschen Skulptur dieser Zeit unzählig oft wiederholten Szenen nicht zur Darstellung gekommen. In der Lebendigkeit der Schilderung, in der Mannigfaltigkeit der Motive, in der Schönheit der Gestalten können sie mit den berühmtesten Kompositionen der grossen

Zeitgenossen wetteifern.“ An den einzelnen Figuren des Reliefs ist die natürliche Haltung und Bewegung besonders hervorzuheben. In dem edlen, ruhigen Faltenwurf erinnert keine Spur mehr an die krausen und eckigen Gewandbauschungen des frühen Stils.

Auffassung und Durchführung an den Stationen verraten einen Meister der Renaissance. In keinem der spätern Werke hat sich Kraft wieder zu solcher Klarheit des Stils durchgerungen. Vielmehr macht sich an den folgenden Skulpturen des Künstlers das Wesen der spätmittelalterlichen Plastik von neuem und stärker geltend. So im Schreyerschen Grabmal an der Sebalderkirche.

„Zwar geht er auch hier, so packend und grossartig er die bewegte Szene schildert, nicht über jenes schöne Mass hinaus, das ihn vor den meisten seiner Zeitgenossen auszeichnet.“ Die geistige Auffassung ist die gleiche wie an den Stationen. In den äussern Formen aber wird ein Kampf sichtbar zwischen Altem und Neuem. Die Reliefkomposition im ganzen mit dem unruhigen landschaftlichen Hintergrund und den Nebenszenen schliesst sich noch an die frühere Kunst an. Ebenso verschiedene Einzelheiten: die Bewegung der Köpfe, das brüchige Gefält an den Kleidern der knienden Frauen.

Ausdruck und Durchbildung der Köpfe dagegen, ferner Gestalten wie die Magdalena und der ihr gegenüberstehende Mann zeigen Kraft wiederum als Künstler der Renaissance und Zeitgenossen Peter Vischers.

Ähnlich, wie das Schreyersche Grabmal, weisen auch die übrigen Werke Krafts eine nicht immer

glücklich gelungene Mischung zweier verschiedener Kunstweisen auf. Die Höhe der Vollendung, die Kraft in den Reliefs der sieben Stationen gewonnen hat, erreicht er nachher nicht wieder. Er stirbt schon frühe und findet unter den Nürnberger Bildhauern keinen Nachfolger, in dessen Werken der plastische Stil in ähnlicher Weise, d. h. im engen Anschluss an die Kunst des 15. Jahrh. fortgebildet wird, wie er im Beginn des Jahrhunderts in der Kunst anderer Gegenden und vorzüglich in der Münchner Holzplastik zur Erscheinung kommt.

Die Werke der Münchner Schule zeichnen sich III. schon im 15. Jahrhundert vor allen andern in Deutschland durch den grossen oft herben Ernst der Auffassung, durch die mannigfaltige, individuelle Gestaltung der Gesichtstypen und äusserlich hauptsächlich durch den machtvollen, breiten Zug der Gewandung aus.

Dieser Stil, bei weitem grösser, monumentaler angelegt als der gleichzeitige fränkische, musste von vornherein auch die Weiterentwicklung zu den vollen, schwungvollen Formen der folgenden Epoche günstiger vorbereiten.

Das Wesentlichste freilich blieb, dass man sich dem eigentlichen Wesen der Plastik wieder mehr zuwandte (siehe S. 81). Wesentlich ist jener Umstand aber darum, weil er es möglich machte, dass auch ohne bedeutende fremde Einflüsse die Münchner Plastik weitere Wandlungen erlitt, mit denen der Stil wieder eine durchaus neue Gestalt gewann.

Dies ganz selbständige Fortleben der spätmittelalterlichen Plastik hält in München vielleicht am längsten an. Dort entsprechen die innern Anlagen

des plastischen Stils mehr als irgendwo anders dem Zuge der Zeit.

In der fränkischen Kunst z. B. hielt Riemen-schneider in Würzburg, Veit Stoss in Nürnberg noch völlig an der Stilmanier des 15. Jahrh. fest, Peter Vischer aber wendet sich von ihr ab, weil sie seinem Kunstempfinden innerlich fremd ist. Wir bemerken hier also einmal ein Festhalten, einmal ein gänzliches Fahrenlassen des mittelalterlichen Wesens.

In Krafts Werken bewegt sich der Stil in Schwankungen; er gewinnt — mit Ausnahme der Stationen, Reliefs von deutlichem Renaissancegepräge, nirgends eine völlige Einheit, sondern die verschiedenen Elemente treten nebeneinander, gemischt, aber nicht organisch zu einem neuen Ganzen verbunden auf. Dafür ist das Schreyersche Denkmal besonders charakteristisch.

In München tritt die spätmittelalterliche Plastik im 16. Jahrh. nochmals in eine andere Phase, die ihresgleichen vielleicht nur noch in den schwäbischen Landen findet (der Augsburger Meister des Gereon und der Katharina, um 1520). Nirgends aber dauert das Ersterben ihrer eigenartigen letzten Blüte so lange wie in der Münchner Schule. Ihr Stil lässt sich noch in mehreren Stadien verfolgen, von edler Einfachheit bis zu höchster Manieriertheit.

Was der Münchner Plastik in dieser Epoche, ausgenommen vielleicht die Werke bis ca. 1510, unzweifelhaft abgeht, ist die Tiefe, die Kernhaftigkeit, Verinnerlichung, die ihr im 15. Jahrh. eigen war. Hier tritt die Ausprägung des Gedankens, dort mehr die Bildung der Form in den Vordergrund.

Die oberbayrische Kunst des 15. Jahrh. übertrifft an innerem Gehalt auch das, was zur selben Zeit anderswo geleistet worden ist. Die Gestalten am Altar zum heiligen Blut in Rotenburg (1474, siehe auch Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 162) sind hart und streng im Ausdruck, aber dennoch ist nicht entfernt jener grossartige und eigentümliche Ausdruck erreicht, wie ihn der bayrische Bildhauer in der Schmerzensmutter aus der Fraunkirche (ca. 1472) zu geben vermocht hat. Und wenn die vollendete Wiedergabe der dramatisch bewegten Szene des Abendmahls noch ausserhalb des Bereiches jener fränkischen Kunst fällt, legt das allerdings ein Jahrzehnt jüngere Relief in Ramersdorf mit der ebenso formvollendeten als ergreifenden und tief empfundenen Darstellung der Kreuzigung (eines gewiss nicht minder bewegten Vorgangs) eine Meisterschaft des Münchner Bildschnitzers an den Tag, die ihn weit über den fränkischen Zeitgenossen emporhebt.

Aus seinen Gestalten, aber auch aus den andern Werken der Münchner Schule, spricht eine mächtige, tiefernte Empfindung, die weit entfernt ist von der Empfindsamkeit der Gotik, der wir sonst in dieser Zeit noch häufig begegnen. Äusserlich wird ihr an den Figuren am meisten in der Haltung der Köpfe, wie am Altar zum hl. Blut, und in der Gesamtbewegung des Körpers Ausdruck verliehn. So noch in der Marienstatue von Blütenburg, deren geschraubte Beinstellung sich störend geltend macht. Aber auch hier ist die Innigkeit der Auffassung mächtig gesteigert. In bestem Sinne wirkt dazu der kühne, gross angelegte Faltenwurf, sowie die edle Bildung

des schmalen Gesichts; und die Erhabenheit des Gesamteindrucks versöhnt vollauf mit jener Manier, von der sich ganz und gar wohl kein Meister der damaligen Zeit losmachen konnte.

An den Blütenburger Figuren im allgemeinen tritt das persönliche Element des Künstlers stärker und eigenartiger als irgend sonst hervor. Sie sind, wie wir ihr Wesen geschildert haben (S. 57), zugleich der lebhafteste Ausdruck, ein Extrakt des Charakters der Münchner Kunst.

Wie sehr sie sich durch die Tiefe der Auffassung und Grossheit der Form auszeichnet, lehrt ein Blick auf Riemenschneiders Werke, die ausdruckslos, kalt sind, bei aller Vollendung. In seiner Eva schafft er einen wundervollen Frauenkörper, wie ihn die bayerische Plastik nicht aufweist. Aber seelisches Leben vermag er ihr nicht zu verleihen, ebensowenig wie seinen sonstigen Gestalten, in denen er sich mehr oder minder wiederholt. Sie sind eben mässig, elegant, aber nie von dem mächtigen Ausdruck, den die Maria aus der Fraunkirche besitzt, oder von dem Zauber, wie ihn die spätere Ampermochinger Maria und die verwandten Statuen in Berg im Gau ausüben.

IV. Die statuarische Holzplastik ist in der Münchner Schule an Zahl und Mannigfaltigkeit der Werke am bedeutendsten. In den Reliefskulpturen (Holz und Stein, Grabsteine) aber treten uns doch auch wesentliche Charakterzüge und besondere Entwicklungsmomente ihrer Kunst entgegen, wie sie vorher bereits hervorgehoben worden sind. In Nürnberg sah gerade die Reliefplastik in Adam Kraft einen Höhepunkt der Kunst. In München bleibt sie, in den Grabskulpturen,

bei weitem eintöniger. Mächtige Reliefgruppen, wie die Stationen Ketzels, an denen sich der künstlerische Geschmack bilden konnte, monumentale Werke, wie die Sakramentshäuschen in St. Lorenz, in Schwabach und Fürth trifft man in der dortigen Plastik nicht an. (Die einzigen Reliefs an den Seiten der Kaiser Ludwigs-Tumba sind leider im 17. Jahrh. zerstört worden.) An solchen Aufgaben hätte sich der monumentale Geist der Münchner Künstler, der in der Grabsteinplastik doch nur in beschränktem Masse zum Ausdruck kam, auch entsprechend kräftiger entwickeln können. Wie aber die Verhältnisse lagen, bildete sich die Grabsteinplastik nach einer andern Richtung hin aus: die Reliefkomposition im ganzen konnte in ihrer traditionellen, mehr oder weniger gleichmässig wiederholten Fassung nicht so das Hauptinteresse auf sich ziehen, als die Darstellung der Verstorbenen, deren Persönlichkeit wiederzugeben, eine stets neue und fesselnde Aufgabe blieb. Zugleich war damit auch ein Keim der mittelalterlichen Kunstentwicklung zur höchsten Entfaltung gekommen. Die Werke der Münchner Porträtplastik vom Ende des 15. Jahrh. zeigen hier und da noch eine gewisse Befangenheit. Die volle Freiheit im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten wird erst im 16. Jahrh. gewonnen: das bedeutendste Werk hier das Stiftergrabmal zu Attl am Inn, zugleich in höchstem Masse charakteristisch für den Münchner Lokalcharakter.

Wie ganz anders erscheint dagegen das Bronze-relief Vischers auf dem Denkmal des Grafen Henneberg und seiner Gattin in Römhild, das ungefähr der gleichen Zeit entstammt. Es ist ein Werk der deutschen Hochrenaissance von klarer Auffassung, und

stellt, ähnlich wie das Relief in Attl, die Gatten dar, einander zugewandt, aber ohne Porträtähnlichkeit. Die Haltung der Figuren ist elegant, der Ausdruck in beiden fein und massvoll, aber auch etwas leer.

Der Ritter auf dem Lebschen Werke steht breitbeinig, wuchtig da. Seine derben Züge voller Strenge. Und daneben in bestimmtem Gegensatz, die zarte Gestalt der Gattin, deren ernsten Zügen der Künstler den Reiz der Weiblichkeit in bewundernswerter Weise zu verleihen vermocht hat.

In dem Werke Vischers ist die vollendete Durchbildung zu einer schönen Form, hier vor allem Naturwahrheit erstrebt. Die verschiedene Auffassung und prägnante Wiedergabe männlichen und andererseits weiblichen Wesens zeugt davon, wie tief die beiden Gestalten von dem Münchner Künstler empfunden sind.

Wolfgang Leb, dessen Wirksamkeit gerade auf die Zeit um die Wende beider Jahrhunderte fällt, erscheint auch als hervorragender Vertreter der Kunst dieser Epoche.

Zwar gehören seine Werke allein der Steinplastik an, aber die Elemente gerade seines Stils, die Entwicklungsmomente, die wir an seinen Skulpturen wahrnehmen konnten, sind zum grossen Teil dieselben, die in der Holzplastik zu Tage treten.

Er erhält sich die Tiefe, die Innerlichkeit der Kunst des 15. Jahrh. und nimmt zugleich teil an den Fortschritten der künstlerischen Entwicklung der Folgezeit auf dem Wege, den die gesamte Münchner Plastik einschlägt, indem sie sich, lassend von den Härten und Rauheiten des früheren Stils, für ihr geistiges Leben reinere, abgeklärte Ausdrucksformen erringt.

Bruckmann'sche Buchdruckerei, München.

Wagner, H.

Münchner Plastik um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts eine
kunstgeschichtliche Studie

München 1895

Bavar. 2828 di

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11566252-4